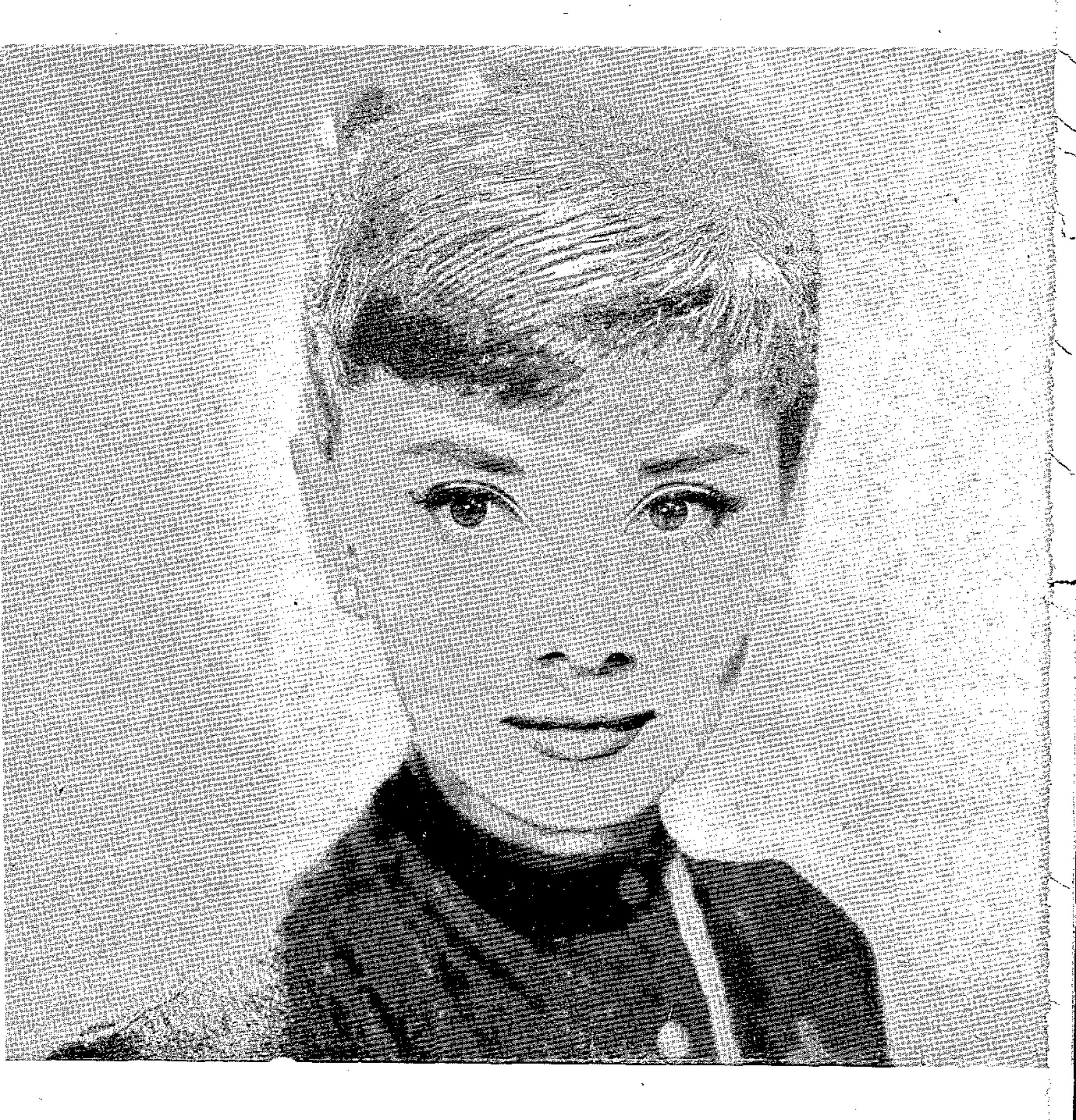
CAHIERS DU CINÉMA



N° 34 • REVUE DU CINEMA ET DU TÉLÉCINÉMA • N° 34

Judy Holliday et Jack Lemmon dans IT SHOULD HAPPEN TO YOU (*Une femme qui s'affiche*) de George Cukor d'après un scénario et des dialogues de Garson Kanin. (*Columbia*).

Suzan Ball et Scott Brady, les deux interprètes du Technicolor Universal LES BOUCANIERS DE LA JAMAIQUE.

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE ET LO DUCA

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME VI — AVRIL 1954 — N° 34.

SOMMAIRE

★

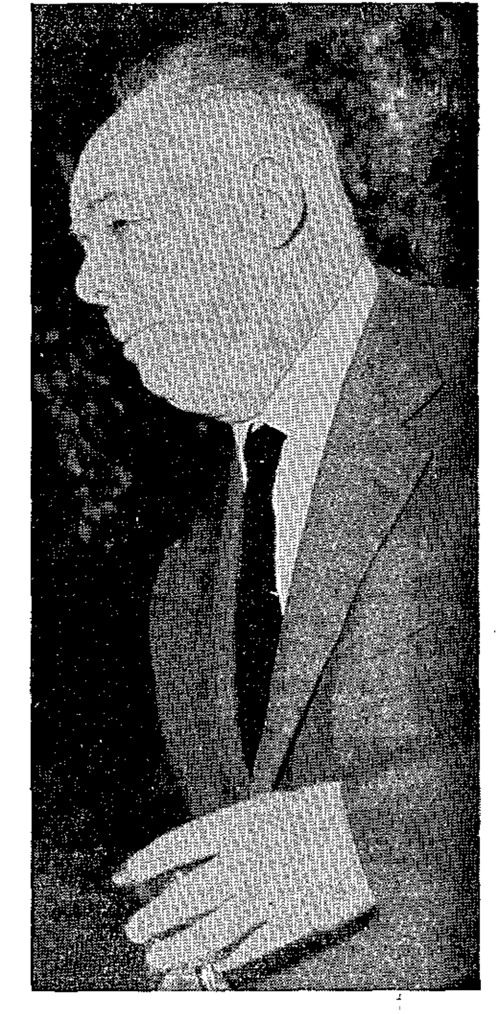
LES FILMS :

MM. P. Demonsablon, M. Dorsday, F. Laclos, J.-J. Richer, J. Rivette et F. Truffaut, craignant qu'il puisse y avoir confusion, nous prient de *signaler qu'ils n'ont pas écrit, dans l'article « F. comme femme » de notre numéro 30*, le passage concernant Asta Nielsen.

NOTRE COUVERTURE

Audrey Hepburn, Oscar 1954 pour son interprétation dans *Roman Holliday* (*Vacances romaines*) de William Wyler-Paramount.

ENTRETIEN AVEC JEAN RENOIR



Jean Renoir

par Jacques Rivette et François Truffaut

L'œuvre de Jean Renoir est maintenant trop vaste pour que nous prétendions la commenter toute entière en cet entretien ; nous avons donc choisi d'interroger celui-ci sur la période la plus récente de sa vie, qui est aussi — paradoxalement — la moins bien connue. Les propos les plus contradictoires ont en effet circulé sur son séjour américain, et nous n'ignorons pas que de nombreuses interviews ont été publiées que notre entretien contredit formellement ; précisons seulement que celui-ci bénéficie peut-être de l'impartialité du magnétophone, du fait aussi que nous n'éprouvions nul désir d'inciter Jean Renoir à désavouer aucun de ses films..

En résumé, nous ne pouvions avoir d'autre ambition qu'essayer de prendre la suite du célèbre article du « Point », où Renoir résumait en décembre 1938 la première partie de son existence ; et tout naturellement, notre première question abordait La Règle du Jeu.

★

— Il y avait très longtemps que j'avais envie de faire *La Règle du Jeu*, mais cette envie est devenue plus précise pendant que je tournais *La Bête Humaine*. Ce film, comme vous le savez, est tiré d'un roman de Zola, c'est essentiellement une œuvre naturaliste ; j'ai été aussi fidèle que je l'ai pu à l'esprit du livre ; je n'en ai pas suivi l'intrigue, mais j'ai toujours pensé qu'il valait mieux être fidèle à l'esprit d'une œuvre originale qu'à sa forme extérieure. — D'ailleurs, j'avais eu de longues conversations avec Madame Leblond-Zola, et je n'ai rien fait sans être sûr de travailler dans un certain sens qui eut pu plaire à Zola. Cependant, je ne me suis pas cru tenu de suivre la trame du roman ; j'ai pensé à certains ouvrages comme l'histoire du Vitrail, la Cathédrale, la Faute de l'Abbé Mouret ou la Joie de Vivre ; j'ai pensé au côté poétique de Zola (1). Mais enfin, les gens qui aiment bien Zola se sont déclarés satisfaits.

Néanmoins, travailler à ce scénario m'a inspiré le désir de donner un coup de barre, et peut-être de m'évader assez complètement du naturalisme, pour essayer d'aborder un genre plus classique et plus poétique ; le résultat de ces réflexions a été *La Règle du Jeu*.

Comme on s'inspire toujours de quelque chose (il faut tout de même partir d'un point, même s'il ne reste rien de ce point dans l'œuvre définitive), pour m'aider à penser à *La Règle du Jeu*, j'ai relu assez attentivement Marivaux et Musset, sans avoir l'idée d'en suivre même l'esprit. Je pense que ces lectures m'ont aidé à établir un style, à cheval sur un certain réalisme — pas extérieur, mais réalisme tout de même — et une certaine poésie ; tout au moins, j'ai essayé.

UN BOUQUET DE FLEURS

— *On a dit que vous étiez parti d'une adaptation des « Caprices de Marianne »...*

— Non, je n'ai pas eu l'intention de faire une adaptation ; disons que lire et relire les « Caprices de Marianne », que je considère comme la plus belle pièce de Musset, m'a beaucoup aidé ; mais il est évident que cela n'a que des rapports bien lointains ; c'est beaucoup plus pour la conception des personnages que pour la forme et l'intrigue, que ces auteurs m'ont aidé.

— *Vous avez écrit plusieurs états successifs de ce scénario ; Jurrieu, par exemple, était chef d'orchestre dans une première version.*

— Oui, bien sûr, mais cela, toujours. — Cette pièce que j'écris maintenant (2), je la récris pour la troisième fois, et même la quatrième ; elle n'a plus aucun rapport avec mon premier jet, les personnages sont même d'identité différente.

— *Mais vous avez également modifié* La Règle du Jeu *pendant le tournage ?*

— Sur le plateau ? Oui, j'ai beaucoup improvisé : les acteurs sont aussi les auteurs d'un film, et quand on se trouve en leur présence, ils apportent des réactions que l'on n'avait pas prévues ; ces réactions sont très souvent bonnes, et on serait bien fou de ne pas en profiter.

— *Et dans quel sens avez-vous modifié...*

— Eh bien, les modifications qui sont apportées par mes contacts avec les acteurs, dans tous mes films, sont à peu près du même ordre. J'ai une certaine tendance à être un peu théorique dans le début de mes travaux : ce que je voudrais dire, je le dis un peu trop clairement, un peu comme un conférencier, et c'est extrêmement ennuyeux. Peu à peu (et le contact avec les acteurs m'y

(1) Rapprochons de ces propos ceux-ci recueillis en 1951 par André Bazin et Alexandre Astruc :

Question : Lorsque vous lisez un livre pour l'adapter, savez-vous exactement où vous irez ?

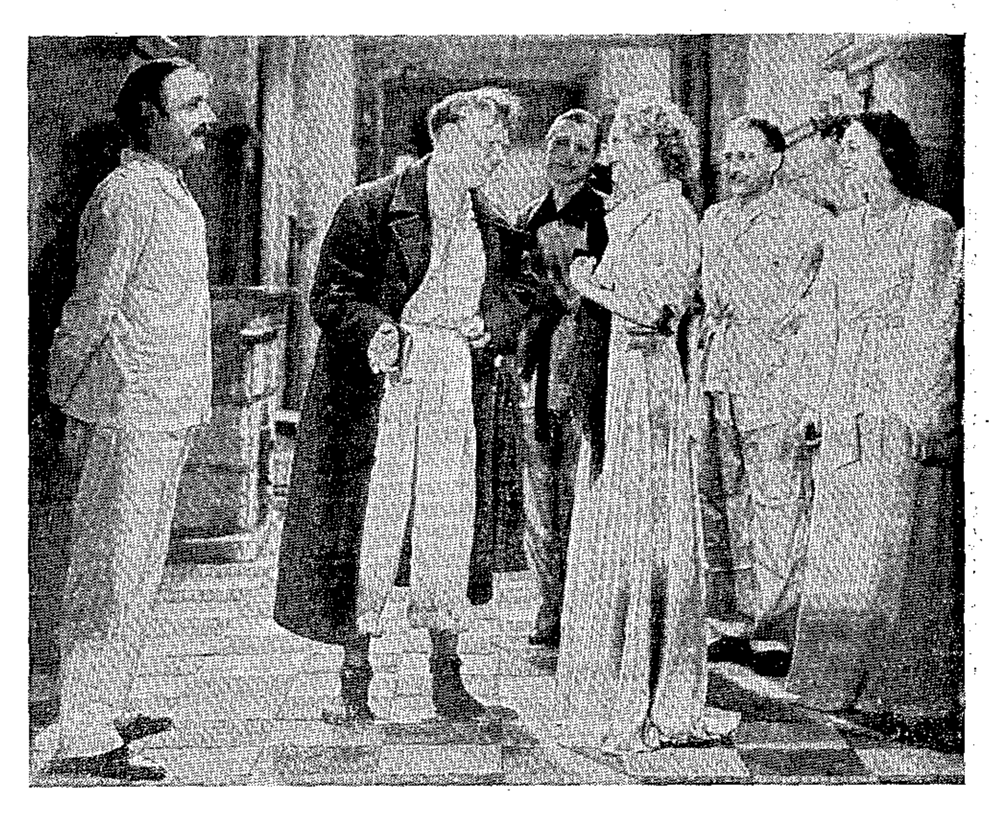
Réponse : Non. On en voit des bouts, et lorsqu'on voit assez fort, on peut y aller. Ce qui m'a aidé à faire *La Bête Humaine*, ce sont les explications que donne le héros sur son atavisme ; je me suis dit : ce n'est pas tellement beau, mais si un homme aussi beau que Gabin disait cela en extérieur, avec beaucoup d'horizon derrière, et peut-être avec du vent, cela pourrait prendre une certaine valeur. C'est la clé qui m'a aidé à faire ce film.

(2) Orvet.

aide énormément), j'essaie de m'approcher de la manière dont, dans la vie réelle, des personnages pourraient s'intégrer à leurs théories, tout en restant soumis aux mille impedimenta de la vie, aux mille petits événements, aux mille petits sentiments qui font que l'on ne reste pas théorique, que l'on ne peut jamais le rester ; mais je commence toujours par être théorique. — Je suis un peu dans le cas d'un homme qui est amoureux d'une femme et qui va la voir avec un bouquet de fleurs à la main ; dans la rue il se répète le discours qu'il va lui tenir, et il fait un discours magnifique, avec des comparaisons, en parlant de ses yeux, de sa voix, de sa beauté, et en se vantant lui-même, n'est-ce pas. Et puis, on arrive devant la femme, on tend le bouquet de fleurs et on dit tout à fait autre chose. Néanmoins, d'avoir préparé le discours, cela aide tout de même un petit peu.

— Et la sincérité du dernier moment...

— Voilà. Il y a aussi une autre chose, c'est qu'il est extrêmement difficile d'être sincère quand on est tout seul ; il y a des gens qui y parviennent, ce sont des gens extrêmement doués pour le métier d'écrivain ; je suis beaucoup moins doué, et je ne peux réellement trouver ma propre expression définitive que grâce au contact avec les autres. Et je ne parle pas tellement de critiques, je parle surtout de cet espèce de jeu de balle, qui me semble nécessaire. — Remarquez, c'est exactement ce qui se passe partout dans la vie ; par exemple, en politique on voit des hommes d'Etat aller à une conférence, ils ont préparé des choses extrêmement « malines », ils oublient entièrement que de l'autre côté on a aussi préparé des choses extrêmement « malines » ; et ils ne s'accordent jamais. Si des deux côtés on arrivait à cette conférence politique avec l'esprit que j'essaie de mettre dans mon travail, peut-être pourrait-on s'entendre.



Une scène souvent coupée de *La Règle du Jeu* (1939). On peut reconnaître de droite à gauche : Mila Parely, Corteggiani, Nora Grégor, Forster et Jean Renoir.

— *En somme, vous préparez votre travail avec l'idée de tout abandonner sur le plateau...*

— Oui, absolument ; néanmoins, je suis incapable d'improviser complètement, je ne saurais pas travailler comme les grands pionniers, comme les grands types du début du cinéma, comme Mack Sennett... — Je suis souvent allé voir le petit studio de Mack Sennett, qui existe toujours dans un vieux quartier, entre Los-Angelès et Hollywood ; ce n'est plus un studio, il y a des bureaux maintenant ; j'ai parlé avec de vieux machinistes, de vieux électriciens qui ont travaillé à cette époque-là ; j'ai rencontré aussi quelques vieux opérateurs : il y a par exemple un Français qui s'appelle Lucien Andriot, qui a très bien connu cette époque-là ; vous connaissez Lucien, il a fait *L'Homme du Sud* avec moi. — Alors, le Père Mack Sennett convoquait tout le monde chaque matin, tous les types qui étaient payés au mois arrivaient, et il disait : « Qu'est-ce qu'on va faire ce matin ? » Quelqu'un proposait : « On pourrait prendre un sergent de ville, le phoque, une bonne femme habillée en laitière, et on pourrait aller sur la plage. » Et puis on allait sur la plage, en chemin on réfléchissait, on tournait quelque chose, et c'était très bon. — Il est évident que je ne saurais pas le faire ; je suis obligé de savoir ce que je tournerai, mais le sachant, ce que je tourne se trouve devenir différent. Néanmoins, cela n'est jamais différent en ce qui concerne les accessoires, le décor, et le sentiment général de la scène ; c'est la forme qui change.

LA PRAIRIE ET LES PEUPLIERS

— *Pour en revenir à* La Règle du Jeu, *n'avez-vous pas été surpris par le mauvais accueil du public ?*

— Eh bien, je ne m'en doutais pas, et je ne m'en doute jamais, pour une raison très simple : c'est que je me figure toujours que le film que je vais faire sera un film extrêmement commercial, qui ravira tous les exploitants et qui sera considéré comme assez banal ; je fais tous mes efforts pour être le plus commercial que je le puis, et lorsque des aventures comme *La Règle du Jeu* m'arrivent, elles m'arrivent malgré moi. D'ailleurs je suis convaincu que c'est le cas constant, je suis convaincu que les théories suivent la pratique.

Je vous ai dit tout à l'heure que je commençais par être trop théorique, et puis que la pratique, le contact avec la vie, modifiaient mon écriture complètement ; c'est la vérité. Lorsque je dis que la théorie suit la pratique, je ne songe pas aux théories que les personnages auront à exprimer sur l'écran, et qui disparaissent peu à peu dans mon écriture finale ; je pense à la théorie générale du film, les conclusions que l'on en peut tirer, la leçon, le message, comme on dit, qu'il peut apporter ; j'ai l'impression que ce message ne peut être vraiment grand que si l'on n'y a pas songé avant, que s'il est apparu peu à peu de lui-même, comme un certain effet de lumière surgit d'un paysage ; mais on voit le paysage avant de voir l'effet de lumière. — On se promène dans la campagne, on sait que l'on va arriver à tel endroit près d'une route et que, là, il y aura une prairie avec des peupliers ; on voit la prairie et les peupliers, en imagination d'abord, ensuite on les voit vraiment, on s'arrête, on regarde ; on voit d'abord une prairie et des peupliers ; peu à peu, les émanations plus subtiles, les jeux de lumière, certains contrastes, certains rapports apparaissent, qui sont l'essentiel du paysage, qui sont bien plus importants que la prairie et les peupliers, mais on ne les voit qu'après avoir vu la prairie et les peupliers. Il peut même arriver, et cela arrive chez beaucoup d'artistes, qu'ils oublient entièrement la prairie et les peupliers et ne gardent que les conséquences ; c'est ce que l'on appelle l'art abstrait. En réalité, je crois que tout grand art est abstrait ; même s'il reste un peu de la prairie et des peupliers, il faut que cette prairie et ces peupliers soient assez modifiés pour que cela ne demeure pas une simple copie.

— *Et vous avez ainsi découvert plus tard tout ce qui, dans* La Règle du Jeu, *faisait pressentir l'approche de la guerre...*

— Ah ! non, ça, j'y pensais, mais j'y pensais d'une façon extrêmement vague ; je ne me disais pas : il faut absolument, dans ce film, exprimer ceci ou cela, parce que nous allons avoir la guerre ; cependant, sachant que nous allions avoir la guerre, en étant absolument convaincu, mon travail en était imprégné malgré moi ; mais je n'établissais pas de relation entre l'état de guerre presque immédiat et les dialogues de mes personnages ou tel ou tel mots.

Virginia Gilmore et Dana Andrews dans *Swamp Water* (1941).

LE JEU COMPLIQUE DU BAROQUE ITALIEN

— *Et votre film suivant fut en effet interrompu par la guerre... Mais pour quels motifs aviez-vous été tourner* La Tosca *en Italie ?*

— Eh bien, cela a correspondu à plusieurs choses : d'abord à une envie très grande de ma part de tourner en Italie ; ensuite, au fait qu'on m'a demandé de tourner en Italie. Cela se passait avant la guerre, mais les gens se doutaient tout de même un peu de ce qui allait arriver, et beaucoup d'officiels en France désiraient que l'Italie reste neutre ; il s'est trouvé que le Gouvernement italien, et même la famille de Mussolini, ont exprimé le souhait que j'aille en Italie ; mon premier mouvement a été de refuser, et j'ai refusé ; et on m'a dit : « Vous savez, le moment est un peu spécial, il faut oublier vos préférences personnelles, rendez-nous le service d'aller là-bas » — non seulement pour tourner *La Tosca,* mais aussi pour donner quelques leçons de mise en scène au Centre Expérimental de Rome — ; ce que j'ai fait.

Voilà donc la raison matérielle, pratique ; la raison, si j'ose dire, intellectuelle — c'est la conséquence de *La Règle du Jeu* : vous savez, on ne songe pas à Marivaux sans songer à l'Italie ; il ne faut pas oublier que Marivaux a commencé par écrire pour une troupe italienne, que sa maîtresse était italienne, et qu'il est essentiellement un continuateur du théâtre italien : je crois qu'on peut le mettre dans le même panier que Goldoni. — Ce travail sur *La Règle du Jeu* m'avait donc rapproché de l'Italie d'une façon fantastique, et j'avais envie de voir des statues baroques, de voir des anges sur des ponts, avec des vêtements et trop de plis, et des ailes avec trop de plumes ; j'avais envie de cet espèce de jeu compliqué du baroque italien. Je dois dire que, plus tard, j'ai très vite compris que le baroque n'était pas l'essentiel de l'Italie ; maintenant, je suis beaucoup plus attiré par les périodes antérieures, et même par ce qui précède le Quatrocento ; et si l'on m'offrait de visiter un endroit en Italie, je crois que je choisirais de retourner au Musée de Naples pour revoir les peintures grecques de Pompéi ; oui, c'est encore cela que je me paierais. — Mais à l'époque de *La Tosca,* je ne savais pas tout cela ; je l'ai appris depuis.

— *Vous n'avez tourné, je crois, que la première séquence, où le goût du baroque est flagrant ?*

— Oui, quelques galopades au début, quelques chevaux ; je ne sais pas s'ils y sont, je n'ai jamais vu le film. Koch, mon camarade, qui était mon collaborateur et assistant, a tourné le film à ma place lorsque l'Italie est entrée en guerre ; on m'a dit que le film suivait mon scénario d'une façon assez précise, et Koch me l'a dit lui-même.

— *C'est en tout cas un très bon film...*

— Ah oui ? tant mieux, cela prouve que je peux écrire des scénarios, cela me flatte beaucoup.

LA FAÇADE DE TOURNUS

— *Ne doit-on pas regretter que Koch n'ait jamais tourné d'autres films ?*

— Certainement. C'est un homme remarquable ; c'est un des hommes les plus intelligents que je connaisse — au monde ; il est venu au cinéma d'une façon très curieuse : au lieu d'arriver par la technique, comme tant de gens (ce qui, à mon avis, crée toute une race de metteurs en scène d'une grande banalité), il est arrivé au cinéma par l'étude de l'architecture médiévale. C'est un homme qui connaît l'architecture médiévale comme personne ; lorsque nous avons commencé à travailler ensemble, nous allions dans des églises... Ainsi je me rappelle la première fois où cela m'a étonné : c'était à Tournus qui, comme vous le savez, est une église romane ; nous sommes arrivés, Koch a regardé la façade, il s'est orienté, il a dit : « Voyons, le Nord, le Sud ; eh bien, je sais. » Il m'a dit tout ce qu'on allait trouver dans l'église ; il connaissait le moindre chapiteau, tout — par cœur.

— *Il était le mari de Lotte Reiniger...*

— Oui, il l'est toujours d'ailleurs ; j'espère bien aller les voir bientôt en Angleterre. Il travaille très difficilement, parce qu'il n'a pu, je crois, obtenir la permission des syndicats anglais ; c'est très malheureux de voir un homme qui possède le cinéma dans sa main — et pas en théoricien, en homme qui a une grande culture et en homme pratique — c'est vraiment dommage de voir qu'il ne fait pas de films.

— *Il était également votre collaborateur pour* La Règle du Jeu...

— Oui, on a travaillé ensemble tout le temps ; ce qui nous a séparé, c'est l'entrée en guerre de l'Italie ; c'est cela qui, indirectement, m'a envoyé en Amérique.

— *Nous en arrivons donc à l'essentiel de cet entretien : votre expérience américaine, dont nous aimerions vous entendre parler aussi longuement qu'il vous plaira.*

— Remarquez, des quantités de gens vous ont probablement dit comment on travaillait dans les studios en Amérique ; je ne vous apprendrai rien ; et mon cas particulier n'est pas extrêmement différent des autres cas. Néanmoins, je peux diviser ma production américaine en deux : quelques essais dans des grands studios, et d'autres essais avec des indépendants. Les essais dans les grands studios n'ont pas donné de mauvais résultats, puisque j'ai tourné par exemple *Swamp Water*, et ce n'est pas un mauvais film ; c'est un film très agréable en tout cas. Seulement, j'ai pu le tourner parce que j'étais nouveau ; j'avais aussi un autre avantage à ce moment-là, c'est que je parlais très mal l'anglais ; alors je pouvais ne pas comprendre, je n'étais pas encore influençable.

En réalité, tout ce que l'on a dit des grands studios est assez vrai, mais je crois qu'on est passé à côté d'une des grandes raisons pour lesquelles il est difficile d'y travailler — pour un homme comme moi, pour un improvisateur ; c'est que les grands studios ont des frais énormes, que les films y coûtent très cher, et qu'ils ne peuvent pas risquer tout cet argent sans avoir ce qu'ils appellent la sécurité ; la sécurité, c'est le scénario, c'est le plan de travail ; chaque détail d'un film est fixé à l'avance par une espèce de conseil d'administration dont font partie les personnages principaux du studio, ainsi que le producteur et le metteur en scène. Remarquez que si vous êtes éloquent, vous faites pratiquement ce que vous voulez comme metteur en scène ; mais vous êtes obligé de le prévoir, vous êtes obligé de convaincre à l'avance les gens de ce que vous ferez, et cela, je ne sais pas le faire. Il m'est arrivé constamment, après avoir convaincu des gens qu'il fallait faire ceci ou cela, une fois sur le plateau, de trouver cela complètement idiot et d'avoir envie de faire autre chose. Autrement dit, ce que l'on dit de la tyrannie des grands studios est quelquefois vrai,

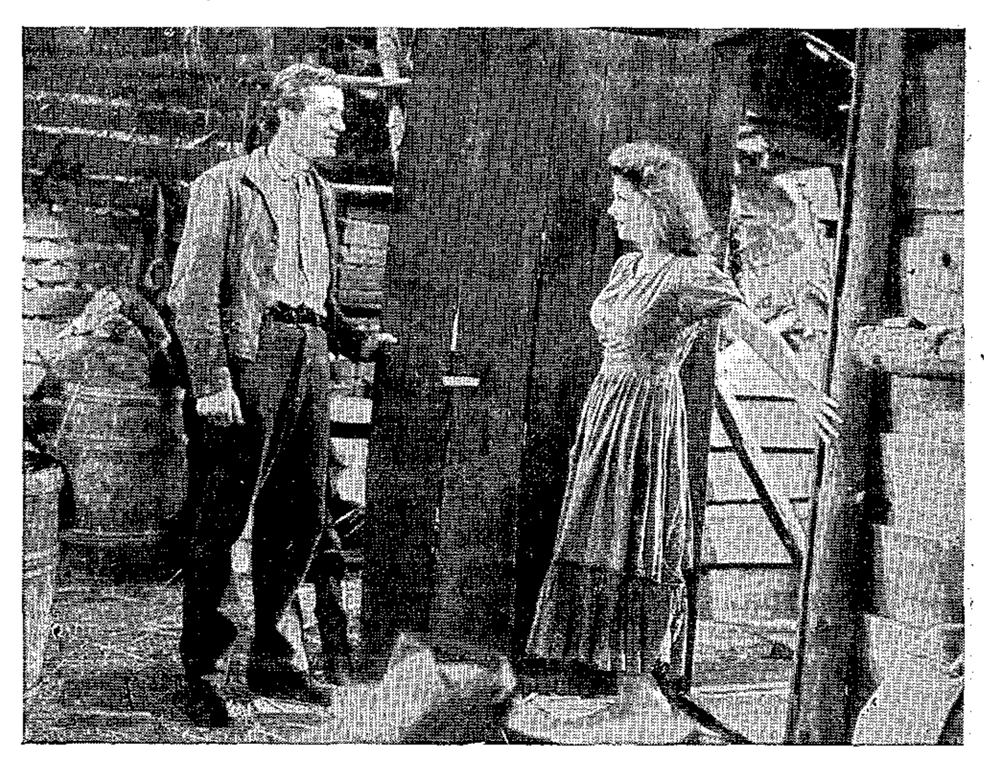
mais cela dépend des individus ; personnellement, j'aurais pu y travailler sans être le moins du monde tyrannisé, d'une façon même extrêmement agréable, si j'avais le don de prévoir ce que je voudrai sur le plateau ; je ne l'ai pas.

D'ailleurs, lorsque j'ai décidé de quitter la Vingtième Century Fox après *Swamp Water*, cela s'est passé d'une façon extrêmement amicale ; j'ai expliqué ce que je vous explique maintenant à Zanuck, et Zanuck m'a dit : « Evidemment, nous ne pouvons pas ; nous sommes obligés de savoir où nous allons ; nous regrettons beaucoup » ; je lui ai dit : « Eh bien, soyez gentil, rompons mon contrat » ; il m'a dit : « Mais bien sûr » ; nous sommes les meilleurs amis du monde. Mais je pense que mon genre de travail ne cadre pas avec une grande administration ; d'ailleurs je pense que mon genre de travail va disparaître, non seulement de Hollywood, mais du monde entier — parce que les films coûtent trop chers aujourd'hui ; le prix d'un film est une chose insensée ; c'est pourquoi je suis convaincu que des gens dans mon cas — et tout de même, il faut bien que ces gens-là fassent aussi des films — ne pourront travailler, peut-être, dans l'avenir, que dans le cadre d'un cinématographe moins cher, en noir et blanc, moins industriel, — peut-être en 16 mm., c'est possible...

PICASSO NE EN CHINE

— *Aviez-vous proposé vous-même le scénario de* Swamp Water ?

— Non, pas du tout. C'est Dudley Nichols qui l'avait écrit, peut-être un an auparavant, sous une forme d'ailleurs différente. Nichols, à ce moment-là, avait quitté Hollywood et il était dans l'Est, dans le Connecticut, où il écrivait d'autres choses, mais pas pour le cinéma. A mon arrivee, la Fox m'a donné à lire des quantités de scénarios en me demandant de choisir celui que je voudrais tourner ; j'en ai lu des tas, et tous, pour mon goût, étaient trop des copies d'histoires européennes. Or, je n'ai pas perdu la conviction qu'il est extrêmement



Dana Andrews et Anne Baxter dans *Swamp Water* (1941).

difficile de faire des films qui ne soient pas liés à l'endroit où on les fait ; je pense que l'origine de l'artiste n'a pas une importance extrême, mais... — j'emploie très souvent la comparaison de l'École française de peinture, qui a tout de même été dans le monde un événement aussi important que la Renaissance italienne ; or il y avait là des gens qui venaient de tous les pays possibles, c'étaient tout de même des gens qui peignaient français, et en contact étroit avec tout ce qui vient du sol français : Picasso est peut-être espagnol, il peint en France, c'est un peintre français, et s'il était né en Chine, il serait peintre français la même chose.

C'est la raison pour laquelle, en tant que Français, la Fox m'avait proposé des tas de films sur la France ou sur l'Europe en se disant : « Il connaît bien la France, il connaît bien l'Europe, il va faire des choses épatantes » ; mais je n'en voulais pas ; finalement, je tombe sur cette histoire essentiellement américaine, et j'en ai été ravi ; cela a d'ailleurs eu l'avantage de me mettre en relation avec Dudley Nichols, qui est resté un ami extraordinaire — je peux dire un frère — avec lequel je suis en correspondance et avec qui j'ai entrepris d'autres films qui ne se sont jamais faits.

Je dois aussi à *Swamp Water* de m'avoir fait connaître l'Amérique, car il s'est produit ceci : cela se passe en Georgie, j'ai demandé à l'administration du studio : « Quand partons-nous en Georgie ? » Ils ont été extrêmement étonnés ; ils m'ont dit : « Vous croyez qu'on construit un studio qui vaut tant de millions, où l'on peut reproduire n'importe quoi, pour aller ensuite en Georgie ? Nous allons vous faire la Georgie ici. » Je n'ai pas marché, j'ai protesté véhémentement ; l'histoire est venue devant Zanuck, qui s'est tordu ; il s'est dit : « Tout de même, ces Français ont de drôles d'idées » ; je lui ai dit : « J'ai de drôles d'idées, mais j'aime mieux vous dire que je préfère ne rien faire, que de faire ce film en studio ; il me semble qu'en Georgie on trouvera tout au moins quelques extérieurs ; je ne vous dis pas que nous ne devrions pas faire ici les intérieurs ou même quelques extérieurs qui ne sont pas typiques ; le devant d'une maison, mon Dieu, pourquoi ne pas le construire dans la cour du studio ; mais tout ce qui exprime le caractère du paysage Georgien, je veux le faire en Georgie. » — Alors nous sommes allés en Georgie, et cela a été pour moi l'occasion de connaître ce marécage ; et j'aime mieux vous dire que cela a été fort agréable et que je me suis bien amusé.

JE SUIS UN METTEUR EN SCENE LENT

Il s'est produit une autre chose, c'est que ce film a mis plus de temps à se tourner que ne le prévoyait le devis ; je devais le tourner, je ne sais pas, en quarante jours, et j'en étais peut-être déjà au quarante-cinquième jour, et nous étions loin de la terminaison du film. J'avais un opérateur extrêmement lent, mais ce n'était pas de sa faute ; c'était moi qui prenais mon temps pour tourner le film ; un jour on a appelé l'opérateur pour lui faire de grands reproches sur sa lenteur ; j'ai protesté : « Écoutez, ce n'est pas l'opérateur qui est lent, c'est moi ; je suis lent, je suis un metteur en scène lent, et si vous ne voulez pas de metteur en scène lent, ne n'employez pas. » — Cet opérateur d'ailleurs est devenu un ami très cher, il a été très content de cette attitude... (1) — Il se produisait en effet ceci : j'avais refusé une histoire tirée d'un roman connu, j'avais refusé toute vedette, — j'avais certes de très bons acteurs ; il y avait Walter Huston ; Dana Andrews était un stock-boy, Anne Baxter était une stock-girl ; Walter Brennan avait eu un Academy Award et était très connu ; mais c'étaient des acteurs de caractère, c'étaient des seconds rôles, et à cette époque-là, la hiérarchie des stars était très sévère à Hollywood : un film coûtant tant devait présenter au public une vedette, jeune premier ou jeune première, de telle importance. Comme je l'avais refusé, mon film était tombé automatiquement dans une catégorie de films devant être faits avec seulement tant d'argent. Et les administrateurs du studio s'inquiétaient de voir un film sans noms coûter déjà plus qu'il n'était normal ; on m'a donc demandé d'arrêter le tournage ; j'ai cessé de tourner le film et je suis rentré chez moi ; dans la nuit, j'ai reçu un coup de téléphone de Zanuck qui m'a dit : « Non, non, Jean ;

(1) C'était Peverell Marley.

évidemment, c'est un jeu, mais je prends la responsabilité sur moi et j'ai expliqué au conseil d'administration que, malgré ces dépenses supplémentaires, vous continuerez ce film. » Alors je suis rentré tourner le lendemain matin ; et j'ai été le bénéficiaire d'une manifestation qui m'a touché énormément et qui montre que les gens de cinéma sont vraiment les mêmes dans tous les pays du monde et s'entendent bien : lorsque je suis arrivé au studio, à 9 heures exactement, qui était l'heure de tournage, j'ai trouvé toute l'équipe au milieu du plateau ; les électriciens au lieu d'être à leurs lampes étaient en bas, l'opérateur, les acteurs, les figurants, tout ce monde était là d'une façon extrêmement formelle, un peu comme si j'entrais à l'Elysée pour une visite au Président de la République, et quand j'ai ouvert la porte, ils m'ont tous applaudi ; cela a été un grand applaudissement, et puis on a commencé le travail ; c'était très agréable.

Un autre opérateur, que j'ai eu dans le même film, était un garçon très intéressant : Lucien Ballard est un Indien américain, et comme beaucoup d'Indiens américains, il porte un nom français, parce que les Français, au XVIIIe siècle, ont eu des contacts très étroits avec les Indiens ; beaucoup se sont établis dans des tribus ou des territoires indiens, se sont mariés avec des Indiennes ; il y a eu un grand mélange Indiens-Français... — Lucien Ballard était un être exquis ; comme il gagnait bien sa vie, il essayait d'aider les Indiens, qui sont souvent très malheureux dans les réserves ; il m'a emmené une fois dans une réserve, où nous avons passé plusieurs jours avec des Indiens Hopis, dans une école absolument charmante, d'où j'ai ramené des quantités d'aquarelles, faites par de petits Indiens, qui représentaient à peu près toutes le Père Noël avec une barbe blanche.

— Swamp Water *a eu un grand succès aux Etats-Unis...*

— Oui ; d'ailleurs, Zanuck me l'a dit souvent plus tard ; cette année-là, il y avait tout un programme, dont cinq ou six grands films avec de très grandes vedettes et des millions de dépenses, — et *Swamp Water* a fait beaucoup plus d'argent que tous ces films-là ; alors ils étaient très contents. Néanmoins, malgré ces bonnes relations, je n'ai pas repris mon travail à la Fox.

DEANNA, KOSTER, SAINT-EX.

— *On a dit que vous aviez commencé un film avec Deanna Durbin...*

— Oui ; en sortant de la Fox, on m'a proposé ce film à Universal ; j'ai fait

This Land is Mine (1943). Au centre, la main levée : Philip Merivale.

la connaissance de Deanna Durbin, qui m'a beaucoup plu : c'est une fille charmante, et à cette époque-là, elle était juste au passage de l'état de jeune fille à l'état de femme ; elle venait de se marier, elle était particulièrement ravissante et j'étais très excité.

La raison pour laquelle je n'ai pas terminé ce film, c'est que Deanna Durbin était la prisonnière du genre qui avait fait son succès ; c'est un genre que j'admire beaucoup ; il a été inventé par quelqu'un que vous connaissez bien, qui a vécu longtemps à Paris, qui est Henry Koster ; Koster était d'abord scénariste et c'est lui qui avait amené l'idée des *Trois Jeunes Filles à la page ;* c'était un film charmant, et il avait vraiment découvert pour Deanna Durbin un genre qui était extraordinaire ; d'ailleurs, quand j'ai commencé ce film, je me suis fait projeter tous les Deanna Durbin, et j'aime mieux vous dire qu'il y en avait, et les films de Koster étaient évidemment très supérieurs aux autres. — Mais enfin, je n'étais pas doué pour ce genre-là et il valait beaucoup mieux que le film soit terminé par des gens connaissant mieux ce métier que moi. — Le succès de Deanna Durbin avait absolument sauvé Universal, qui était tout près de la faillite quand Koster était arrivé avec ses idées, avait fait tourner Deanna inconnue dans les *Trois Jeunes Filles,* et cela avait été immédiatement la fortune pour Universal ; Deanna Durbin était donc devenue comme une valeur bancaire, et le scénario de ce film était encore une fois du type habituel... Remarquez, je vous le répète, je pouvais y introduire mon influence comme je le voulais ; mais enfin, chaque décision était si grave, n'est-ce pas, un sourire et un coup d'œil en coin étaient l'objet d'une délibération de dix personnes autour d'un tapis vert ; alors cela me semblait difficile de travailler avec autant de gravité.

— *C'était un peu comme modifier les lois des mosaïques byzantines...*

— Oui, c'est à peu près cela. — Ensuite, j'ai voulu tourner *Terre des Hommes ;* j'ai d'ailleurs conservé des conversations sur disques avec Saint-Exupéry, qui portent surtout sur des sujets littéraires. — Nous voulions donc faire ce film et nous avions établi, non pas un scénario, mais un projet, enfin nous avions trouvé un style, une formule pour faire *Terre des Hommes ;* mais alors là, je n'ai trouvé personne qui s'y intéresse, malgré le succès du livre aux Etats-Unis.

Je dois vous dire qu'il y a eu entre-temps un changement considérable ; d'ailleurs Zanuck a beaucoup fait pour ce changement : c'est l'acceptation de tourner en extérieurs. Lorsque je suis arrivé à Hollywood, on tournait dans des extérieurs reconstruits ; l'idée d'aller tourner sur place a pris corps avec la guerre ; quand je voulais faire *Terre des Hommes,* on en était encore à la période de studio intensif ; or, il fallait aller tourner ce film dans les lieux décrits dans le livre, et je crois que c'est la grande raison qui a éloigné les gens de ce projet.

UN HOMME EXTRAORDINAIRE

— *C'est alors que vous avez entrepris* This land is mine, *qui est une production indépendante...*

— C'est une production indépendante distribuée par R.K.O. ; mais remarquez que le mot indépendant est une des nombreuses étiquettes que l'on attribue aux cinquante façons différentes de faire des films à Hollywood. Ce film était indépendant dans ce sens que le studio nous laissait la paix la plus entière, à Nichols et à moi-même, mais c'était une finance R.K.O. et une distribution R.K.O. ; et nous étions responsables, vis-à-vis du studio, du budget du film, de ses dépenses et de ses résultats.

Je dois dire d'ailleurs qu'à cette époque, R.K.O. était dirigé par Charlie Korner, qui était un homme extraordinaire ; il est malheureusement mort et je l'ai terriblement regretté ; si Korner n'était pas mort, je crois que j'aurais fait vingt productions à R.K.O. ; j'aurais travaillé toute ma vie à R.K.O. — parce que c'était un homme compréhensif : c'était un homme qui connaissait très bien le marché cinématographique, très bien l'exploitation, mais qui tout de même admettait qu'on puisse faire des essais ; d'ailleurs, les gens qui l'avaient précédé à R.K.O. étaient aussi des gens assez extraordinaires : ils ont quand même permis des expériences comme *Citizen Kane,* qui n'eut été possible dans aucun autre studio. R.K.O. a véritablement été le centre du vrai cinéma de Hollywood pendant les dernières années, — jusqu'à la mort de Korner, c'est-

à-dire en 1946 ; Korner est mort pendant *La Femme sur la Plage*, que j'ai terminé avec une direction provisoire du studio.

— *Vous avez réalisé* This land is mine *en collaboration étroite avec Dudley Nichols ?*

— Très étroite ; nous avons écrit le scénario ensemble, — complètement, c'est-à-dire que nous nous sommes enfermés dans une petite chambre, lui, ma femme qui nous aidait, et moi-même, et nous avons tout composé, tout fait ensemble. — A ce moment-là, Nichols ne pensait pas à la mise en scène, c'est moi qui l'y ai fait penser ; il y a d'ailleurs renoncé de nouveau ; mais à cette époque, il ne voulait pas se mêler de la prise de vue ; sur le plateau, j'étais donc seul ; cependant, en ce qui concerne l'écriture du scénario, ainsi que les discussions avec les décorateurs, c'est notre collaboration complète... D'ailleurs, comme décorateur, j'avais amené Lourié, de France, avec moi.

— *On remarque dans ce film un style assez différent de celui de vos autres films américains...*

— Avec peut-être plus de contre-champs, moins de scènes tournées d'un coup ?... — Eh bien, je vais vous dire : ce film est un film bizarre, et si l'on veut en parler, il faut penser à l'époque à laquelle il a été tourné ; il a été tourné à une époque où beaucoup d'Américains se laissaient influencer par une certaine propagande tendant à représenter toute la France comme extrêmement collaboratrice. Ce film, que l'on a eu tort de présenter en France, je l'ai fait uniquement pour l'Amérique, pour suggérer aux Américains que la vie quotidienne dans un pays occupé n'était pas aussi facile que certains pouvaient le penser. Je dois dire que les résultats ont été extraordinaires, et je m'en félicite ; non seulement le film a eu une très belle carrière, mais j'ai reçu des lettres d'approbation et de nombreuses manifestations d'affection et d'estime pour la France ; je pense que le film a rempli son but.

Néanmoins, comme ce film était un peu de propagande — j'ai horreur du mot propagande, mais enfin... — enfin, il voulait convaincre de quelque chose ; j'ai donc pensé qu'il fallait être prudent et pouvoir modifier le montage. D'habitude je suis très sûr de mon montage sur le plateau et je prends tous les risques ; c'est encore une des causes de mon divorce avec les grands studios, car la

Zachary Scott dans *The Southerner* (1945).

base de leur méthode, c'est qu'on ne doit pas prendre de risques ; or, personnellement, j'aime mieux prendre des risques : si je sais que je dois me jeter à l'eau et que je me noie si je ne m'en sors pas, si je sais que je ne peux pas m'en tirer ensuite par des trucs au montage, j'ai l'impression que ma scène est mieux tournée. Or dans les grands studios — et toujours pour des raisons de dépenses : quand un produit coûte cher, on veut être sûr qu'il conviendra au client — la seule méthode est celle de la sécurité ; et à cause de cela, il faut des plans, des contre-plans, des plans d'ensemble, des plans moyens, de façon à pouvoir presque, avec quelques retakes, refaire un autre film si cela ne colle pas au montage ; or, je n'ai jamais fait cela. Je l'ai fait dans *This land is mine,* parce que la partie qui se jouait était trop grave ; il me semblait que j'étais un peu responsable... Vous savez, beaucoup de Français aux Etats-Unis pendant cette guerre se livraient à des discours patriotiques absolument incompréhensibles, tout à fait confidentiels et même quelquefois un peu agressifs ; et j'avais l'impression que ce n'était pas la vraie façon de présenter notre pays ; ma responsabilité était donc assez grande, et j'ai acquis l'état d'esprit d'un grand studio qui veut être prudent, mais pour d'autres raisons ; et j'ai vraiment cadré le film, et je l'ai découpé comme un film commercial, pour pouvoir au besoin le modifier au montage, et doser, par des previews, les effets sur un public que je voulais convaincre.

— En voyant This land is mine, *nous avons irrésistiblement pensé aux « Contes du Lundi » de Daudet, et particulièrement à « La Dernière Classe ».*

— J'y ai pensé. Ecoutez ; ma première idée, quand j'ai quitté la France, était de faire un film sur un exode d'enfants de Paris vers le Midi... En réalité, je pensais à *Jeux Interdits,* mais sans l'histoire du cimetière, bien sûr ; et puis, j'ai pensé que, des enfants que l'on ferait jouer, cela ne serait pas bien à l'étranger ; il fallait faire jouer des enfants Français en français ; un film sur cette situation devait donc être fait par des acteurs affirmés, pouvant traduire artistiquement, c'est-à-dire artificiellement, certains sentiments à l'usage d'un public américain. Alors, j'en ai parlé souvent avec Charles Laughton qui est un de mes bons amis — nous nous voyons constamment —, et c'est en nous re-racontant le conte de Daudet qu'un jour j'ai eu l'idée de cette histoire, que j'ai écrite.

— Cela prouve en tout cas l'efficacité de Daudet à travers les époques...

— Oui, c'est étonnant.

— On vous attribue également la paternité d'un court-métrage, Salute to France, *que nous n'avons d'ailleurs jamais vu...*

— Ecoutez, *Salut à la France* ne peut pas m'être attribué ; dans ma vie, j'ai fait des quantités de films, plus ou moins de propagande, pour aider des causes diverses, ou, très souvent, pour aider des groupes de techniciens, qui se trouvaient être mes camarades et avoir travaillé dans mes films, et qui me disaient : « On fait tel film, venez donc nous donner un coup de main ». — Pour le *Salut à la France,* quelques camarades travaillaient à l'Office de War Information à New York, Burgess Meredith par exemple, ou Philip Dunne, qui est maintenant un scénariste très connu, — c'est lui qui a fait *La Tunique,* n'est-ce pas... — Ils m'ont dit : « Vous devriez venir à l'Office de War Information pour nous aider à faire un film à l'usage des troupes américaines, pour leur expliquer qu'en France, on boit du vin, qu'on fait ceci, qu'on fait cela, de façon à éviter des conflits (inévitables d'ailleurs), enfin pour expliquer un peu ce que sont les Français aux Américains qui vont débarquer. » J'ai donc reçu une invitation officielle de l'Office de War Information ; j'ai pensé que je ne pouvais pas dire non, que c'était ma façon de payer mon écot au Gouvernement américain et au Gouvernement français ; je suis allé là et j'ai participé à un film, mais je n'ai pas fait ce film ; dans ce film, il y a un peu de moi, mais très peu.

LE PLUS GRAND METTEUR EN SCENE AU MONDE.

— Nous en arrivons donc à L'Homme du Sud, *qui marque, je le suppose, le début des productions indépendantes.*

— C'est cela ; l'idée du *Southerner* m'a été donnée par Robert Hakim ; un jour celui-ci m'a apporté un scénario qui était..., enfin qui n'était pas très bon, qui était surtout le scénario type pour grand studio ; et il m'a dit : « Je vou-

Paulette Goddard et Reginald Owen dans *The Diary of a Chambermaid* (1946).

drais tourner ce film avec un très petit budget » ; or, j'ai lu le scénario, cela n'était tournable qu'avec des millions. Je le lui ai dit, et il en a été convaincu, mais j'ai ajouté : « Il y a tout de même des choses épatantes dans cette histoire, je voudrais bien lire le livre » (car c'était déjà une adaptation) ; il m'a donc apporté le livre, qui est un livre charmant ; c'est une suite d'histoires courtes, qui se passent dans le Texas, écrites par un type qui s'appelle Cessionsperry, sur des personnages comme ceux qu'il y a dans le *Southerner,* — des histoires d'ailleurs beaucoup plus variées ; on pourrait faire dix films comme cela avec ce livre. Et après l'avoir lu, j'ai dit à Hakim : « Cela m'intéresse à la condition que je puisse oublier le premier scénario, et en écrire un autre. » Il s'est trouvé que Hakim a proposé le *Southerner* à un autre producteur, qui était David Loew; et cela a été pour moi l'occasion de devenir l'ami de ce personnage tout à fait extraordinaire ; c'est vraiment un type épatant, qui a été extrêmement courageux ; j'ai donc écrit un scénario, ce scénario lui a plu, il m'a dit : « C'est entendu, on marche » ; je lui ai dit : « Je vous préviens, je modifierai pendant le tournage » ; il m'a dit : « Très bien » ; je lui ai dit : « D'ailleurs, soyez donc là ; comme cela, quand je modifierai, on en discutera ensemble » ; il m'a dit : « Mais ça m'intéresse beaucoup » ; — il a très bien compris ma façon de travailler.

Mais lorsque le scénario a été présenté aux deux stars du film, celles-ci, qui étaient habituées à des scénarios extrêmement différents, ont été très nettes ; c'étaient des gens qui me couvraient de fleurs, qui m'adoraient, qui disaient : « Ah ! Jean, le plus grand metteur en scène au monde », etc... — mais quand j'ai présenté mon scénario, les compliments se sont transformés en critiques et elles ont dit : « Nous ne sommes pas forcées de tourner un scénario comme cela, nous refusons. » Alors David Loew leur a dit : « C'est très bien, vous refusez ; moi, cela m'est complètement égal ; avec Jean nous allons choisir des acteurs » ; et nous avons choisi, de nouveau, des acteurs pas connus, et nous avons commencé une aventure complète. — Le film devait être distribué par United Artists, mais United Artists a dit à David Loew : « Nous ne pouvons pas le distribuer parce que vous nous avez promis un film avec des stars ; il n'y en a pas ; alors vous pourrez le garder pour vous. » David Loew leur a dit : « C'est très bien ; j'ai des intérêts assez forts dans une trentaine de films que

vous distribuez, je vais tous les donner à Columbia » ; alors United Artists a dit : *« Eh bien, nous allons prendre le Southerner » !*

C'est un film que j'ai fait en complète liberté, — et c'était, dès le départ, un film assez ambitieux ; remarquez que c'était un film plus ambitieux à Hollywood qu'ici, parce qu'on avait déjà raconté en France des histoires de ce genre, et on en racontera encore ; mais à ce moment-là, c'était la guerre en Amérique, et il y avait une sorte de mot d'ordre, suivant lequel Hollywood devait représenter les Etats-Unis d'une façon assez glorieuse dans le monde ; d'ailleurs le film n'a pas été présenté en Europe, il est arrivé en France beaucoup plus tard, et un peu par raccrocs ; United Artists haïssait le film ; comme on les avait forcés de le prendre, ils l'ont très mal sorti ; le film a tout de même fini par faire de l'argent ; je le sais parce que j'avais un intérêt sur les bénéfices, et j'ai vu de l'argent ; donc c'est qu'il y a eu des bénéfices ; — d'ailleurs, à l'heure actuelle, le film appartient à David Loew et à moi-même ; et en ce moment-ci, nous commençons à le sortir à la Télévision.

FLORENCE, PISE ET RAVENNE

— Peut-être nous trompons-nous, mais il nous semble que L'Homme du Sud *marque le début d'une certaine évolution de votre conception du cinéma.*

— Ce n'est pas une idée fausse, c'est une idée extrêmement juste ; — et pour une raison très simple, c'est que c'était la fin de la guerre : la Libération est arrivée pendant que je tournais le *Journal d'une Femme de chambre*, que j'ai commencé quelques semaines après le *Southerner* ; et tout de suite, des idées *différentes me sont venues... — Cette guerre a été considérée par beaucoup* comme une guerre, comme simplement une guerre ; mais c'est beaucoup plus qu'une guerre, c'est une révolution considérable, c'est un remaniement, d'ailleurs absolument incontrôlé, du monde. Je pense que les gens vont se trouver regroupés beaucoup plus par civilisations que par nations ; je ne veux pas dire que les nations disparaîtront ; les nations existaient au Moyen Age, elles étaient plus nombreuses ; il y avait Florence, Pise et Ravenne, au lieu de l'Italie ; mais les citoyens de Ravenne, de Pise ou de Florence étaient, avant tout, les partis d'une civilisation, qui était la civilisation chrétienne de l'Ouest ; c'étaient les Chrétiens romains, et ceux-ci représentaient certaines idées qui étaient la continuation des idées des Grecs, modifiées par la révolution chrétienne, modifiées par l'organisation romaine, modifiées surtout par le début du Moyen Age et la reconstruction du monde par l'Eglise. Dans ce Moyen Age, les divisions entre nations étaient plus faibles que les divisions par intérêts, par professions, par tendances intellectuelles ; il est parfaitement évident qu'un clerc, — un monsieur dont la profession était d'être instruit, d'essayer d'apprendre —, n'était pas un intellectuel italien ou français, c'était un intellectuel qui appartenait à la grande civilisation occidentale ; et ce clerc était à son aise aussi bien à l'Université de Bologne, qu'à celle de Caen ou celle d'Oxford. La première grande œuvre française que nous connaissions, — *il y en a peut-être eu d'autres qui ne nous sont pas parvenues* —, la seule version donc que nous connaissions de la Chanson de Roland (celle qui a été mise en français moderne par Bédier) a été écrite à Oxford ; elle aurait pu être écrite à Milan la même chose. Il y avait donc, à l'intérieur de l'Occident, une sorte d'internationale des intérêts intellectuels ; il y avait aussi des internationales d'autres intérêts : un tonnelier était un tonnelier appartenant à ce monde occidental, il était tonnelier aussi bien à Nuremberg qu'à Bordeaux, et il voyageait, d'ailleurs à pied, allant de Nuremberg à Bordeaux, et descendant ensuite en Sicile.

J'ai l'impression que cette espèce d'interpénétration nous attend ; personnellement, j'y crois foncièrement. Cela ne m'empêche pas de croire encore plus fortement aux influences locales, même encore plus qu'aux influences nationales ; je crois que c'est une erreur de faire, par exemple, en Provence, parce que le temps y est plus beau, un film qui devrait se passer à Paris ; il faut faire en Provence des films provençaux, et à Paris des films parisiens. Je le répète, — et nous en avons la preuve même après le Moyen Age —, je pense que l'origine des artistes travaillant à une œuvre n'a qu'une importance secondaire ; car le sol est tellement fort qu'il crée une naturalisation, non pas en quelques années, mais en quelques semaines : Benvenuto Cellini, travaillant à Fontainebleau, ou Léonard

Reginald Owen, Hurt Hatfield, Francis Lederer et Paulette Goddard dans *The Diary of a Chambermaid* (1946).

de Vinci, — sont évidemment restés des Italiens, ils sont restés Benvenuto Cellini et Léonard de Vinci ; néanmoins, il y a dans leurs œuvres faites pour les rois de France un petit quelque chose qui en fait des œuvres françaises. J'ai l'impression que nous allons retrouver cette espèce d'internationale, en tout cas dans certains métiers ; celle-ci d'ailleurs, disons-le, n'a jamais cessé, malgré les mots, dans beaucoup de métiers ; et c'était plutôt une espèce de volonté arbitraire qui tendait à séparer les gens.

Maintenant, je ne sais pas si c'est à déplorer ou pas à déplorer ; personnellement, j'ai l'impression que je me sentirais assez à mon aise dans un monde divisé comme cela ; remarquez, je suis probablement le seul à penser ainsi en ce moment, parce que, pratiquement, jamais les nationalismes n'ont été aussi exacerbés ; les petits détails, les choses les plus secondaires, prennent brusquement l'importance d'un drapeau agité. J'ai l'impression que, précisément, ces manifestations un peu ridicules sont les dernières d'un nationalisme expirant, et que nous trouverons des groupements du monde... — je ne dis pas qu'il y aura Un Monde, comme disait Monsieur Wilkie, mais qu'en tous cas, les mondes que nous connaîtrons seront probablement plus grands, plus vastes, plus larges que le monde de notre enfance, qui se limitait absolument à nos frontières. — Je me souviens, étant gosse (et je vous assure qu'à cette époque-là c'était beaucoup plus étroit que quand vous étiez jeunes vous-mêmes), lorsque j'allais à l'école communale de mon village en Bourgogne, nous ne pensions pas qu'au delà des frontières il puisse y avoir quoi que ce soit qui méritât d'être connu ; et d'ailleurs, nous naturalisions tout, avec une bonne foi absolue : j'étais par exemple convaincu, jusqu'à l'âge d'au moins douze ans, que Mozart était Français, simplement parce que j'avais vu des reproductions de gravures le représentant jouant du clavecin devant Marie-Antoinette ; et j'en avais conclu que, puisqu'il jouait du clavecin à Versailles, il était Français.

LES COMPLICES

Alors j'ai l'impression que, si nous pensons comme cela, si nous pensons en temps que citoyen du cinématographe, avant que de penser en citoyen de

telle ou telle nation, cela va modifier de plus en plus notre approche vers le cinématographe. Cela va peut-être aussi nous permettre de faire un certain cinématographe à l'usage d'un certain public, d'un public de spécialistes ; et je pense que ce cinématographe sera meilleur, et sera possible parce qu'il sera montré dans plusieurs pays — donc arrivera à payer le coût du négatif, non pas par les grandes foules dans un endroit, mais par de petites foules dans plusieurs endroits ; et je le souhaite vivement, parce que j'ai la conviction que le cinématographe est un art plus secret que les arts soi-disant secrets. On croit que la peinture, c'est secret, mais le cinéma, c'est beaucoup plus secret ; on croit que le cinéma, c'est fait pour les 6.000 personnes du Gaumont-Palace, ce n'est pas vrai ; c'est fait pour trois personnes parmi ces 6.000 personnes. — J'avais trouvé un mot pour les amateurs de cinéma, c'était le mot *aficionados ;* je me souviens d'une course de taureaux, il y a fort longtemps ; je ne connaissais rien aux courses de taureaux, et j'étais là, avec les gens qui étaient tous très contents ; et ces gens entraient dans des délires d'enthousiasme lorsque le toreador faisait un petit mouvement comme ça vers la droite ; puis ensuite il faisait un autre petit mouvement, également vers la droite, qui me semblait le même, et tout le monde l'engueulait ; c'était moi qui avais tort : j'avais tort d'aller à une course de taureaux sans connaître la règle du jeu ; il faut toujours connaître la règle du jeu.

La même chose m'arrive ; j'ai des cousins en Amérique, qui viennent du Nord Dakota ; dans le Nord Dakota, tout le monde patine, étant donné que pendant six mois de l'année la neige tombe horizontalement au lieu de verticalement, tellement il y en a ; il fait froid, tout est gelé, et ce sont tous de très bons patineurs. Chaque fois que mes cousins me rencontrent, ils m'emmènent à une ice-show ; ils m'emmènent voir des dames qui sont sur des patins et qui font des tas de trucs ; et c'est la même chose : de temps en temps, on voit une dame qui fait un tourbillon très impressionnant ; j'applaudis, et puis, mon applaudissement se ralentit en voyant les regards sévères de mes cousins fixés sur moi, parce que, paraît-il, ce n'était pas bon du tout ; mais je n'en sais rien. Eh bien, le cinéma, au fond, c'est comme cela. Et tous les métiers sont faits — écoutez — non seulement pour des aficionados, mais pour des complices ; en réalité, il faut des complices ; il faut des confrères.

D'ailleurs, vous avez entendu parler de Barnes ; sa théorie était très simple : les qualités, les dons ou l'éducation qui font un peintre, sont les mêmes que les dons, l'éducation et les qualités qui font l'amateur de peinture ; autrement dit, pour aimer un tableau, il faut être un peintre en puissance, sinon on ne peut pas l'aimer ; et en réalité, pour aimer un film, il faut être un cinéaste en puissance ; il faut se dire : mais moi, j'aurais fait comme ci, j'aurais fait comme ça ; il faut soi-même faire des films — peut-être seulement dans son imagination, mais il faut les faire, sinon, on n'est pas digne d'aller au cinéma.

ARISTOTE ET PLATON

Cette idée du monde dont je vous ai parlé, m'a donc incité à voyager ; elle m'a incité à aller aux Indes, elle m'a donné la conviction que, si je peux m'appliquer avec amour aux faits et gestes d'un pêcheur sur le Gange, je peux aussi peut-être quoiqu'étranger, m'identifier à lui par le fait que je suis un homme de cinéma, et que je suis le frère de l'homme de cinéma qui travaille à Calcutta, et qu'il n'y a pas de raison que je ne parle pas du Gange comme lui.

— *Vous recherchez, nous semble-t-il, une plus grande concision, une plus grande densité...*

— C'est cela, une plus grande densité dans le local absolu ; j'essaie en ce moment d'oublier les idées, les formules et les théories, mais j'essaie, en même temps, de m'identifier à la seule chose qui demeure vraiment solide après tous les bouleversements, les catastrophes et les stupidités auxquels nous avons assisté ; et cette chose, c'est tout de même notre civilisation. — Dieu sait si j'adore l'Inde, si j'admire l'hindouisme ; je connais un peu la religion hindoue, qui est une chose passionnante à étudier ; néanmoins je pense que si je veux travailler proprement, il vaut mieux que je lise Aristote et Platon, et que je suive la filière de tous les gens qui sont dans mon cas, seraient-ils à Washington, à Oxford, à Palerme ou à Lyon, c'est-à-dire la filière de la civilisation grecque, en passant par la civilisation chrétienne.

Robert Ryan et Joan Bennett dans *Woman on the Beach* (1946).

— *En somme vous cherchez un certain classicisme ?*
— Exactement.

AVEC UNE ENTIERE LIBERTE

— *Votre film suivant, le* Journal d'une Femme de chambre, *a été assez mal accueilli en France...*
— Très mal.
— *Pour notre part, nous l'aimons beaucoup, peut-être même le préférons-nous à la* Règle du Jeu...
— Remarquez que, moi, j'en suis très fier. — Oh, vous savez ce que je vous demanderai ? Puisque vous pensez ainsi, un jour, si cela ne vous fait rien, rencontrons-nous et envoyons ensemble un petit mot à Paulette Goddard ; cela lui fera plaisir parce que c'est aussi son opinion ; elle aime beaucoup ce film.
— *Il s'agissait d'un assez vieux projet...*
— C'est un très vieux projet, qui s'est trouvé entièrement modifié, étant donné que je l'ai réalisé au commencement de cette période où je voyais les scènes d'une façon plus concentrée, plus théâtrale, avec moins de champs et de contre-champs ; je voyais les scènes plutôt comme de petits groupements ajoutés les uns aux autres. — Mon premier projet avait été du temps du muet, je le concevais, à cette époque-là, d'une façon extrêmement romantique, très *Nana*...
— *Les scènes d'office de* Nana, *en effet...*
— Ecoutez, chacun porte en soi tout ce qu'il fera lui-même plus tard, et puis, cela se modifie tout le temps ; il est évident qu'aucun de nous ne savons ce que nous ferons demain, mais il est probable qu'un observateur plus malin que nous-mêmes le verrait en nous ; cela y est certainement en puissance... — J'ai donc repris ce projet, parce que j'avais très envie de faire un film avec Paulette Goddard ; et en réalité, je cherchais un rôle pour Paulette Goddard, et j'ai pensé qu'elle serait très bien dans Célestine ; c'est la seule raison.

C'était une production indépendante ; Burgess Meredith, quelques amis, moi-même, nous étions un petit groupe d'associés ; Benedict Bogeaus a trouvé l'argent ; c'était le propriétaire d'un studio indépendant qui fonctionne comme les

studios en France, c'est-à-dire qui loue à des producteurs particuliers ses emplacements, et qui n'a même pas le son ; le son, on le loue à côté, à Western Electric. — C'est un studio sur le modèle des anciens studios de Hollywood ; c'est d'ailleurs un très vieux studio, charmant, qui s'appelle General Service ; Bogeaus en était donc le propriétaire, et il avait des relations qui lui ont permis de trouver une petite somme initiale et les emprunts bancaires nécessaires à faire ce film. — C'est également un film que j'ai tourné avec une entière liberté, et en improvisant beaucoup.

— *On a pourtant beaucoup dit en France, il y a quelques années : « Jean Renoir n'a pas pu faire ce qu'il voulait, il a été brimé... »*

— Non, pas du tout ; ce film est bon ou il est mauvais, mais s'il est mauvais, j'en suis le seul responsable. Remarquez que j'y ai subi des influences ; je suis l'homme qui subit le plus d'influences au monde ; — parce que les gens vous disent : « Tu as peut-être tort de faire ça, pourquoi le fais-tu ? » ; et puis, mon Dieu, on se dit : ils ont peut-être raison ; et on se méfie. Il est évident que l'on peut subir de bonnes ou de mauvaises influences, mais cela dans tout film ; ferait-on un film comme Chaplin avec son propre argent, c'est-à-dire sans aucune concession à aucun intérêt au monde, on subit tout de même des influences... — Mais je le répète, j'ai toujours fait ce que j'ai voulu à Hollywood, et si j'ai fait des erreurs à Hollywood, j'aurais fait les mêmes à Paris.

— *La scène finale du lynchage a été, croyons-nous, entièrement improvisée sur le plateau...*

— Elle est évidemment improvisée, elle n'était pas du tout dans le scénario ; mais ce n'est pas la seule, il y en a des quantités.

— *Vous recherchez, semble-t-il, dans ce film, un paroxysme croissant. Vous y tentez, comme on dit, d'aller jusqu'au bout...*

— Oui, bien sûr ; et puis cela m'intéressait de faire travailler dans ce sens-là, une actrice qui, dans ses autres films, ne le faisait pas et que j'aime bien ; c'est une camarade extraordinaire pour travailler, c'est vraiment une bonne collaboratrice, alors cela m'intéressait de la pousser dans ce sens... — J'avais aussi un très grand désir de faire des scènes, — qui soient presque des sketches, de ne pas les développer, de les simplifier à l'extrême ; des sketches, c'est-à-dire des croquis.

PREVIEW A SANTA BARBARA

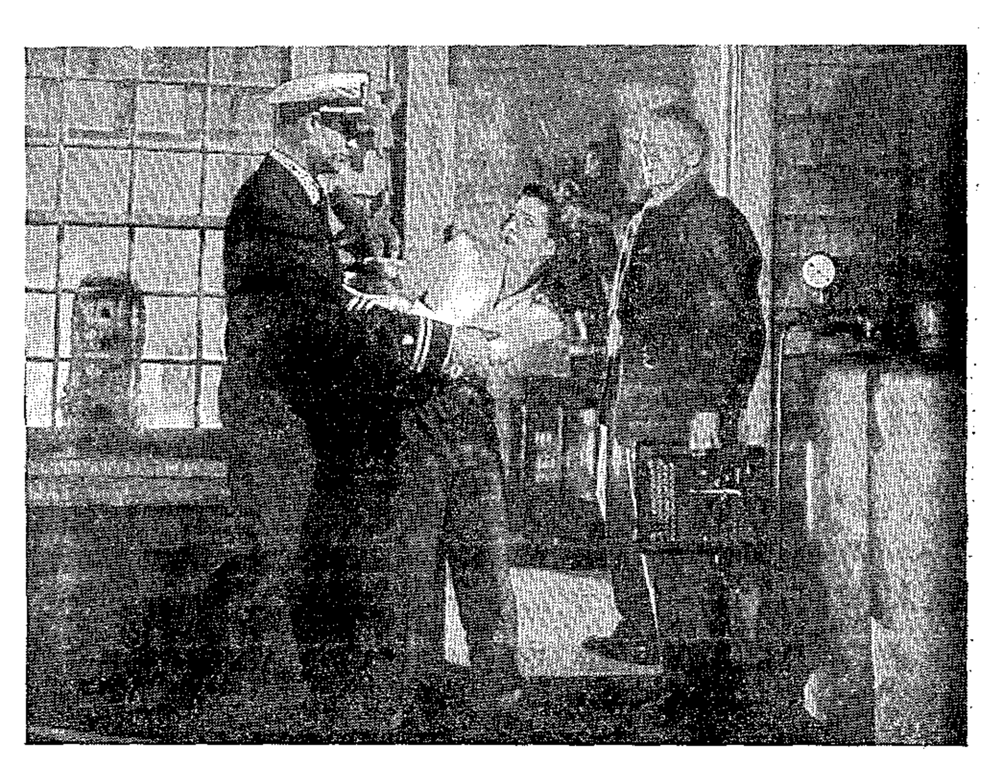
— *C'est enfin* La Femme sur la Plage, *film où vous avez rencontré, dit-on, quelques difficultés...*

— C'est toute une aventure ; c'est un film que j'ai fait à la demande d'une amie à moi, qui est Joan Bennett ; elle m'a dit : « On me demande de faire un film à la R.K.O., j'ai deux ou trois scénarios, venez donc le faire avec moi. » R.K.O. me le demandait aussi ; j'avais été très heureux dans ce studio et j'étais content d'y retourner. Au début, le producteur de ce film devait être Val Lewton. Je vous dis quelques mots de Val Lewton, parce que c'est un personnage extrêmement intéressant ; malheureusement il est mort, il y a déjà plusieurs années ; c'est un des premiers, peut-être le premier, qui ait eu l'idée de faire des films ne coûtant pas cher, avec des budgets de B. Pictures, mais avec certaines ambitions, avec des scénarios de qualité, racontant des histoires plus relevées que d'habitude ; — ne croyez pas que je méprise les B. Pictures ; en principe je les aime mieux que les grands films psychologiques et prétentieux, ils sont beaucoup plus amusants ; quand par hasard je vais au cinéma en Amérique, je vais voir des B. Pictures. D'abord, ils sont l'expression de la grande qualité technique de Hollywood ; — parce que, pour faire un bon western en une semaine, comme on le fait à Monogram, le commencer le lundi et le terminer le samedi, croyez-moi, cela demande des qualités techniques extraordinaires ; et les histoires policières se font avec la même rapidité. Je crois aussi que les B. Pictures sont souvent meilleurs que les films importants parce qu'ils sont faits tellement vite que le réalisateur a évidemment toute liberté ; on n'a pas le temps de le surveiller.

Val Lewton avait donc présenté à R.K.O. un programme de films ne coûtant pas cher, mais racontant des histoires un peu plus ambitieuses ; j'en cite un, qui a été une réussite, qu'il a fait avec le fils de Tourneur, et dont Simone Simon était la vedette : c'était *Cat People ;* c'était une très bonne histoire et un très

bon film. — Alors, Val Lewton, très gentiment, m'a aidé à commencer *La Femme sur la Plage,* et puis il a eu d'autres projets, qui étaient plus conformes à son programme, et qui l'intéressaient sans doute davantage, de sorte que je suis resté seul ; et j'ai été pratiquement mon propre producteur, en association avec un camarade qui s'appelle Gross pour les côtés purement pratiques ; en réalité, j'ai été absolument responsable de *La Femme sur la Plage,* personne n'est intervenu, on m'a laissé faire exactement ce que je voulais ; jamais même je n'ai tourné un film avec un scénario aussi peu écrit et aussi improvisé sur le plateau. — J'en ai profité pour tenter quelque chose dont j'avais envie depuis longtemps : un film basé sur ce que l'on appellerait aujourd'hui le sexe — et que l'on appelait peut-être déjà le sexe à ce moment-là ; enfin, on en parlait moins — mais envisagé d'un point de vue purement physique ; je voulais essayer de conter une histoire d'amour dans laquelle les motifs d'attraction entre les différentes parties étaient purement physiques, une histoire dans laquelle le sentiment n'interviendrait pas du tout. Je l'ai fait et j'en étais très content ; c'était un film peut-être un peu lent, mais avec des scènes assez appuyées, et qui était admirablement joué par Robert Ryan, que vous connaissez — vous l'avez vu depuis dans le *Set-Up* de Wise et dans beaucoup de films ; c'était son premier rôle important — et Joan Bennett, qui a été admirable.

Donc, à R.K.O., la direction du studio, les acteurs, moi-même, nous étions tous très contents du film, mais nous avions quelques doutes sur sa réception par le public ; alors, d'un commun accord, nous avons décidé de faire des previews, et nous en avons fait, notamment une à Santa-Barbara devant un public de très jeunes gens, en majorité des étudiants de l'école ; et ils ont très mal pris le film, cela ne les a pas intéressés du tout ; j'ai eu l'impression que ma manière de présenter ces questions sentimentales sans sentiment les choquait, ou peut-être cela ne correspondait-il pas à ce dont ils avaient l'habitude ;



Robert Ryan, Joan Bennett et Charles Bickford dans *Woman on the Beach* (1946).

en tout cas, le film a été extrêmement mal accueilli et nous sommes rentrés au studio assez déprimés.

Vous savez, une preview, c'est une épreuve épouvantable ; on est assis dans la salle et c'est exactement comme si on vous enfonçait des quantités de petits coups de couteau partout dans le corps ; je dois avouer que je suis revenu de cette preview très découragé et que j'ai été le premier à conseiller des coupures et des changements dans le film. Le film avait coûté assez cher, parce que pour arriver à ce style assez différent, j'avais dû travailler lentement ; Joan Bennett s'était très gentiment prêtée presque à un changement de personnalité ; je lui avais même demandé de changer sa voix, j'avais travaillé pour en baisser le registre ; elle avait une voix assez aiguë et, dans ce film, elle a une voix assez basse ; tout cela avait pris du temps, donc de l'argent, et j'ai été le premier à craindre une catastrophe financière pour le film, à me sentir responsable et à m'affoler ; et le studio très gentiment m'a dit : « Bon, on va faire des changements, mais c'est vous qui les ferez » ; alors j'ai demandé la collaboration d'un écrivain pour ne pas être seul, pour avoir quelqu'un avec qui discuter et se renvoyer la balle ; en même temps, très gentiment, le mari de Joan Bennett, Walter Wanger, est venu lui aussi voir des projections et me donner son point de vue ; enfin, il m'a semblé à ce moment-là que je n'avais pas le droit d'assumer seul la responsabilité du lancement de ce film. Je crois d'ailleurs que j'avais tort, et que ce petit mouvement de crainte n'a pas fait de bien au film.

J'ai donc retourné de nombreuses scènes, en étant prudent, — c'est-à-dire environ un tiers du film, soit essentiellement les scènes entre Joan Bennett et Robert Ryan ; et j'ai sorti un film qui, je crois, n'était ni chair ni poisson, qui avait tout au moins perdu sa raison d'être. Je pense que je me suis trop laissé influencer par cette preview à Santa-Barbara, qui avait été décisive ; j'avais eu peur brusquement de perdre le contact avec le public, et j'ai flanché. — Mais une fois de plus, les personnes qui critiquent ce film ne doivent pas critiquer les influences que j'ai subies ; c'est moi-même qui suis responsable de ces changements comme j'avais été auparavant responsable du film.

En réalité, je pense que j'ai tenté là quelque chose qui aurait été bon aujourd'hui ; si je tournais *La Femme sur la Plage* maintenant, en Amérique, avec les idées que j'avais quand je l'ai tourné, je crois que cela marcherait ; j'ai peur d'avoir anticipé sur l'état d'esprit du public.

LA PECHE EN HAUTE MER

— Vous nous disiez que vous recherchiez un certain style...

— Quand je dis style, le mot est ambitieux ; mon Dieu, ce que je cherchais, c'était, sans employer de mot précis, à suggérer un état physiquement amoureux très grand chez mes personnages, et à le suggérer avec d'autres mots, avec des mots d'une grande banalité, par exemple, avec des souvenirs ; ainsi, Joan Bennett racontait des souvenirs de son enfance, et parlait d'un certain professeur italien qui lui apprenait la musique, et ces souvenirs, très banaux, étaient dits de telle façon qu'ils suggéraient un grand désir commun de la part de Joan Bennett et de Bob Ryan. Alors, n'est-ce pas, ces choses-là sont assez difficiles à jouer, assez difficiles à exprimer, et cela prenait du temps. Autre chose, c'est un genre de film qui demande des expressions très faciles à lire par le public, et cela demande beaucoup de gros plans ; et les gros plans prennent du temps au cinéma et coûtent cher.

— Il y a, par exemple, la scène de la cigarette, dont je serais, pour ma part, bien incapable de dire ce qui la fait si remarquable...

— Probablement à cause de la qualité des acteurs dans ces gros plans ; c'est une scène également dans laquelle la conversation n'a aucun rapport avec l'action intérieure ; la conversation, dans cette scène que vous citez, est à propos de la pêche en haute mer ; Dieu sait si tous les gens qui sont là se fichent de la pêche en haute mer, mais ils parlent de la pêche en haute mer, alors que la seule question qui est dans le crâne du nouvel invité, de l'homme qui a très envie de Joan Bennett, est : « Est-ce que cet homme est aveugle, ou est-ce qu'il n'est pas aveugle » ; c'est tout, mais on ne le dit pas.

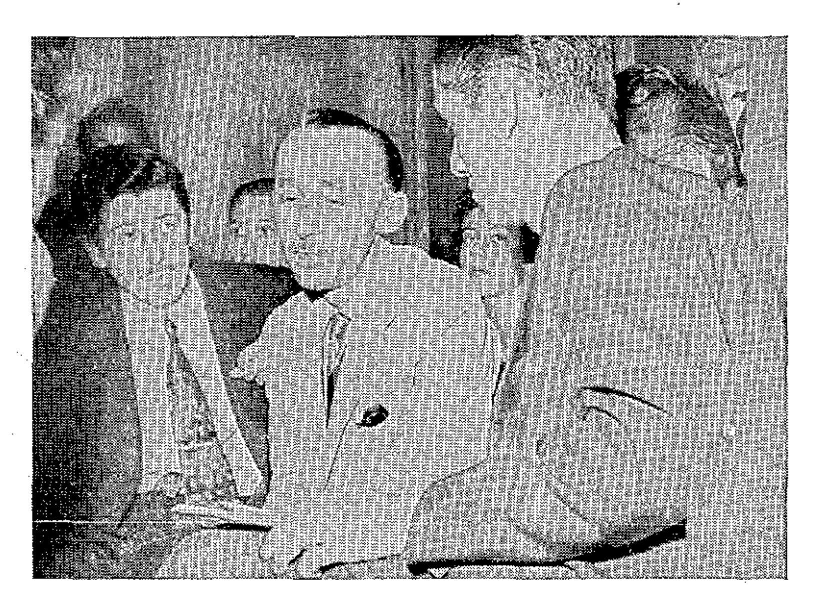
(A suivre.)

UN FESTIVAL DE LA CULTURE CINEMATOGRAPHIQUE

par André Bazin

André Bazin vu par Lima Barreto.

Dussent tous les autres s'effacer, le dernier souvenir qui me resterait du Festival à Sao Paulo serait assurément celui de l'hospitalité pauliste. Je ne saurais dire exactement quel surcroît de gentillesse et de prévenance nous valait notre qualité de Français, mais les mots de courtoisie et d'extrême amabilité traduiraient encore insuffisamment une générosité dans l'accueil qui ne s'est jamais démentie. Qu'on m'excuse d'invoquer mon cas personnel, c'est qu'il fut en un certain sens exemplaire. D'abord parce que je ne suis qu'un critique (je veux dire ni vedette, ni producteur, ni metteur en scène, enfin rien de ce qui se voit ou de ce qui se craint dans le cinéma), ensuite parce que ma santé, mauvaise au départ de Paris, souffrit beaucoup du climat et que j'eus malheureusement des raisons d'apprécier la sollicitude des Brésiliens à l'égard d'un journaliste français malade en exil. J'en donnerai la mesure par l'anecdote suivante. M'étant rendu un jour sur la foi d'une information erronée publiée dans le bulletin officiel du Festival (c'était fréquent !) à une prétendue conférence de Jean Painlevé, je trouvai celui-ci en train d'écouter patiemment un confrère brésilien qui parlait à sa place (en portugais naturellement). Un peu furieux d'un déplacement inutile qui m'avait valu de surcroît d'être trempé jusqu'à l'os par l'orage quotidien et tropical, je m'en plaignis le soir même à l'un des organisateurs. Dès le lendemain matin, une charmante personne vint m'aviser qu'elle ferait fonction auprès de moi de secrétaire particulière jusqu'à la fin du Festival. Sa première tâche étant de me tenir au courant au jour le jour des modifications de programme et plus généralement d'aplanir toutes les difficultés dans mes rapports avec le monde du Festival. Cette attention était typiquement brésilienne en ce sens que les solutions générales sont toujours tenues pour précaires et incertaines et qu'il paraît généralement plus simple de résoudre personnellement une série de cas particuliers. Je n'avais assurément jamais pris conscience à ce point de mon cartésianisme de français moyen. Mais si mon besoin de logique et de sécurité intellectuelle a parfois souffert au Festival de Sao Paulo c'était bien peu payer les témoignages d'amitié qui s'efforçaient efficacement à nous faire oublier Descartes. Et puis nous aurions mauvaise grâce à ignorer qu'en France, même



André Bazin interviewé par les journalistes brésiliens.

quand le désordre demeure un hommage à l'organisation rationnelle comme l'hypocrisie à la vertu, il impose généralement sa tyrannie sans compensation.

Amicale et généreuse, l'hospitalité brésilienne fut également somptueuse. Celle du Festival, naturellement, puisqu'elle comportait d'abord un long voyage. Les meilleurs hôtels de la ville avaient été mobilisés pour les invités et chaque délégation disposait en permanence de jour et de nuit d'un tel nombre de taxis que chacun de nous avait pratiquement sa voiture américaine particulière, avec quoi il lui était loisible de se faire transporter fût-ce à 100 km de Sao-Paulo.

Quant aux réceptions traditionnelles des Festivals, elles furent renouvelées de façon plaisante. Hormis les quelques cocktails et soupers de type classique, nous fûmes plusieurs fois invités dans des « fazendas ». Cette habitation typiquement brésilienne est quelque chose comme une gentilhommière. Elle tient de la ferme et de la maison de campagne luxueuse. C'est ainsi que Madame Yolanda Matarasso, mécène de la Biennale de peinture qui illustrait également le IV^e centenaire de la ville, invita 500 personnes dans une fazenda de café à 200 km de Sao Paulo. Un train spécial emmena tout le monde dans l'après-midi et ramena les invités vers 7 heures du matin après un formidable souper nocturne aux flambeaux reconstituant une réception dans la même fazenda vers 1890. Les plats typiques *avaient été cuisinés sous la direction de la plus célèbre restauratrice* brésilienne venue tout exprès de Bahia. Mais je le répète, pour éviter toute équivoque et ne point laisser croire que la richesse des budgets publics ou privés suffit à la réussite mondaine d'un Festival, cette somptuosité (d'ailleurs souvent improvisée et brouillonne) prenait tout son prix par la sincérité et la gentillesse d'une hospitalité qui ne perdait jamais son caractère personnel et direct.

★

La présence de Cavalcanti m'offrira *une transition toute naturelle entre* l'accueil brésilien et le cinéma proprement dit. Le moindre intérêt du Festival de Sao Paulo n'aura pas été en effet, du moins pour quelques-uns d'entre nous, d'approcher pendant une quinzaine de jours, avec cette familiarité si particulière qui se crée à l'étranger entre voyageurs liés par la langue et un sort *communs,* Eric Von Stroheim, Abel Gance et j'ose dire Cavalcanti qui, encore

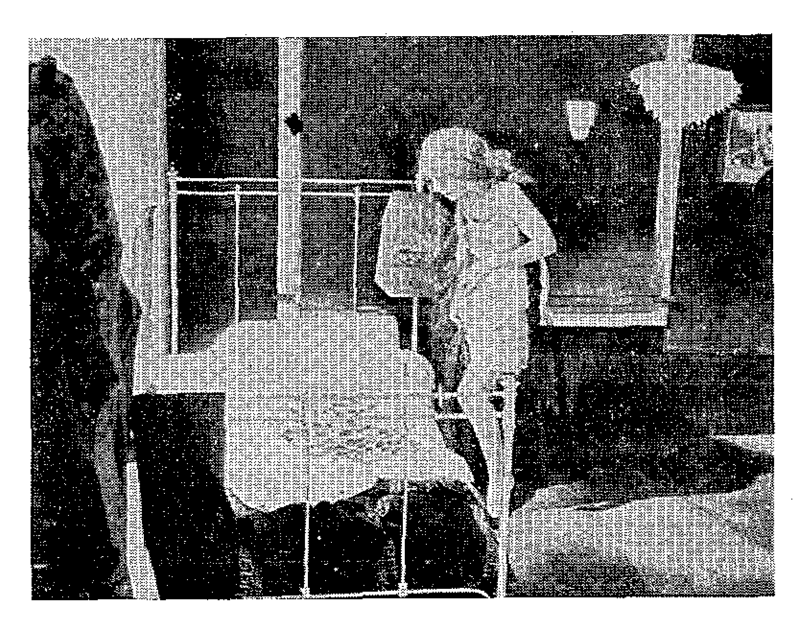
que brésilien, fut visiblement heureux de retrouver à travers nous un peu de la France et du cinéma français. Je pense que nul de ceux qu'il invita un soir à sa petite maison de San Bernardo n'oubliera ce lieu extraordinaire. Je ne connaissais pas Cavalcanti et rien dans son œuvre — peut-être par myopie intellectuelle de ma part — ne m'avait laissé prévoir ce raffinement, comment dire, « intemporel », cet humanisme tout à la fois moderne et anachronique. Ce Brésilien de souche italienne, dont l'œuvre cinématographique est essentiellement française et anglaise, habite dans la banlieue campagnarde de Sao Paulo une petite maison dans un jardin fleuri. Rien n'y indique pourtant extérieurement le miracle d'art et de goût qui se cache dans sa pénombre, une fantastique accumulation d'objets venus de tous les lieux du monde, quête exquise d'une vie de dilettante, et rassemblés là avec une sûreté de rapprochement surnaturelle. Comment décrire notre émotion à découvrir sous les tropiques ce lieu d'un raffinement incroyable, grotte secrète de la culture, hors du temps et de la géographie.

Il ne faudrait cependant pas croire que le Festival de Sao Paulo se passa en réceptions et en promenades. Ce fut assurément au contraire le plus « dense » de tous les Festivals. Avec peut-être un peu de naïveté, mais en tous cas bien sympathique, les organisateurs tinrent visiblement à ce que leur Festival se justifie moralement autrement que par une vaine concurrence avec Cannes et Venise. Il est vrai que toute une partie de la manifestation fut conçue à l'imitation des festivals européens et le recours à notre compatriote Sermaize, du Festival de Cannes, comme conseiller d'organisation en est un témoignage, et mon Dieu, même sur ce terrain où la comparaison devait fatalement être défavorable ne fut-ce qu'en raison de la relative médiocrité des films envoyés par les pays invités, le Festival de Sao Paulo ne fut pas un échec. Il souffrit pourtant d'une erreur générale de conception dont les organisateurs ne sont d'ailleurs pas entièrement responsables. Les manifestations de Cannes et de Venise

Cavalcanti dirigeant *O Canto do Mar.*

Folies de Femmes d'Eric Von Stroheim.

se déroulent en fait dans des lieux inhabités ou presque. Je veux dire exclusivement touristiques et que le Festival investit complètement. Ces festivals en vase clos, pour journalistes et gens de cinéma, ne se déroulent pas du tout dans le même milieu que le Festival de Berlin par exemple organisé dans une grande capitale. De la même manière, à Sao Paulo — cité de 3.000.000 d'habitants — les problèmes des rapports de la population avec le Festival se posaient de façon aiguë. Les habitants pensaient que ce Festival, payé avec les deniers municipaux, était une fête à leur usage. Or les séances avaient lieu, comme à Venise ou à Cannes, dans une salle de 2.000 places dont l'accès était à la fois limité et onéreux. Au demeurant, pour la quasi totalité de la population la notion de Festival s'identifiait avec celle de la présence de vedettes, principalement américaines, et la possibilité d'en obtenir des autographes. Là encore il faut bien comprendre que cette grande ville ultra-moderne, dotée d'une remarquable élite intellectuelle, relève par certains côtés de la sociologie d'une sous-préfecture française. Qu'on organise un Festival à Romorantin ou Rochefort-sur-Mer et nos compatriotes songeront aussi d'abord à voir de près les vedettes en chair et en os. Ce qui, par contre, fut moins normal et plus regrettable, c'est l'attitude de la presse locale qui ne fit généralement rien, bien au contraire, pour combattre le malentendu entre la population et le Festival. Pour des raisons de politique municipale, auxquelles nous ne comprenions évidemment rien, elle s'efforça au contraire de critiquer systématiquement l'organisation sur les terrains les plus vains. Ainsi s'expliquent par exemple telles remarques déplaisantes sur les actrices de la délégation française qui ne les visaient nullement personnellement : il ne s'agissait en fait que de reprocher au Festival d'avoir dépensé beaucoup d'argent pour faire venir des actrices à peu près inconnues au Brésil au lieu de Martine Carol ou de Viviane Romance. Les Américains, plus réalistes et disposant au surplus d'un vaste cheptel inoccupé, amenèrent sous la houlette d'Eric Johnson en personne une douzaine et demie d'acteurs plus ou moins usagés. Mais la domination du marché par Hollywood est telle en Amérique du Sud que leur popularité provoqua à l'entrée des séances des manifestations délirantes.

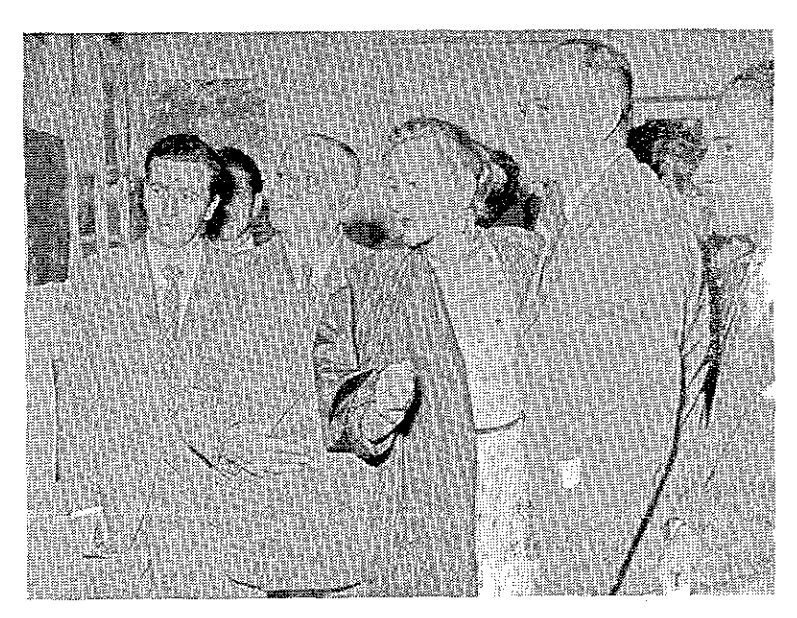


Les Rapaces d'Eric Von Stroheim.

A la vérité, pour satisfaire aux désirs compréhensibles et prévisibles de la population pauliste, il eut fallu organiser le Festival sur d'autres bases, décentraliser la projection des films dans une dizaine de cinémas de quartier avec déplacement de vedettes et organiser de grandes manifestations d'accès très populaires. Il paraît d'ailleurs que c'est ce qui avait été prévu et que, là encore, la politique locale y fit échec.

Quoi qu'il en soit, même dans l'hypothèse d'une organisation idéale, le Festival de Sao Paulo aurait encore été irrémédiablement handicapé par le peu d'intérêt de la plupart des sélections nationales. Il est en effet évident qu'aucune nation au monde n'est en mesure de faire face honorablement à plus de deux Festivals. Certains comme les Américains, les Anglais ou les Autrichiens s'en sont tirés en envoyant des films déjà présentés l'année précédente à Venise comme *Roman Holiday*, à Cannes comme *Autriche an 2000*, ou déjà sortis un peu partout comme *Geneviève*. On se réservait évidemment pour les grands festivals européens et leurs palmarès. Seules la France et l'Italie avaient joué loyalement le jeu et traité Sao Paulo à égalité avec Cannes et Venise. La sélection italienne était composée de *Pain, Amour et Fantaisie* (présenté en seconde vision à Cannes), de *Musoduro* un assez curieux mélodrame de G. Benatti avec Marina Vlady Versois et de *Le Soleil dans les yeux*, premier film de l'ancien critique Pietrangeli. Chacun des trois était fort honorable. Quant à la France, j'ose dire que tout compte fait sa sélection était meilleure que celle de Cannes avec *Julietta, Le Guérisseur, L'Amour d'une Femme* et *Le Blé en Herbe*. Ces sept films étaient sans doute parmi les dix meilleurs d'un Festival où la seule surprise agréable fut le film espagnol *Condenados*.

Mais ces réserves faites sur l'intérêt de Sao Paulo comme exposition de la production mondiale récente, il reste à dire l'essentiel. A savoir que cette manifestation fut bien davantage qu'un festival de second plan, un magnifique et exemplaire effort de culture cinématographique à l'échelle d'une grande nation. Ce que j'ai appelé jusqu'à présent « festival » et qui correspondait à l'imitation forcément décevante de celui de Cannes, ne constituait en fait qu'une bien faible partie du programme de la journée. Ce programme s'ouvrait à



Eric Von Stroheim, en compagnie de Denise Vernac et de M. Salez-Gomez, visite l'exposition qui lui était consacrée.

9 heures du matin pour se terminer à 1 heure le lendemain matin, quand ce n'était pas 2 ou 3. Il comprenait en effet quotidiennement, en plus du « festival » entendu dans le sens étroit du mot, deux séances de rétrospectives des classiques de l'écran : « Les grands moments du cinéma », une « Rétrospective du cinéma brésilien » (malheureusement compromise par la mauvaise volonté de la C^ie^ Kino Film), une session de cinéma scientifique, des conférences critiques avec projections (Henry Langlois parla du « cas Prévert », moi-même de Robert Bresson), un « Festival de cinéma pour enfants » qui fut le triomphe personnel de Sonika Bo, des « *Journées nationales* » *où furent présentés* avec grand succès, au public brésilien, les principaux films de la production des deux ou trois dernières années sous la responsabilité des nations participantes, sans compter d'éventuelles projections spéciales. Mais cet énorme ensemble de manifestations variées fut dominé par la rétrospective de l'œuvre d'Eric Von Stroheim qui fera date dans l'histoire du cinéma pour une raison qui mérite d'être développée.

Les films groupés à l'occasion de cet hommage au réalisateur des *Rapaces* n'étaient sans doute point inconnus des habitués des cinémathèques de Paris, de Bruxelles, de Londres ou de Milan et leur rassemblement ne constituait pas en lui-même un événement tellement original. Mais ce qui lui conféra sa portée et son sens ce fut l'audience donnée à des films qui ne connaissent plus depuis dix ans que celle des cénacles de cinémathèque. Il faut avoir revu *Les Rapaces* ou *La Symphonie nuptiale* dans une salle comble de 2.000 places, au milieu d'un public profane et simplement de bonne volonté, pour mesurer mieux que la vitalité de ces œuvres leur stupéfiante modernité : je plaçais assurément comme tout le monde Stroheim parmi les trois ou quatre plus grands noms de l'histoire du cinéma, mais justement mon admiration à la lumière des rétrospectives habituelles demeurait malgré tout historique et critique. L'épreuve de la projection devant un vrai public a renouvelé complètement mon appréhension de l'œuvre. Certains au moins des films de Stroheim « tiennent le coup » aussi solidement que *La Ruée vers l'or* ou les *Lumières de la Ville* et le tiendront éternellement, leur pouvoir de fascination n'est presque pas affecté par le vieillissement des sujets et de la technique. Ce sont, dans le sens plein du mot, des

classiques. D'une telle réalité nous ne pouvions être complètement assurés que dans les conditions où ces œuvres ont été projetées à Sao Paulo. Je critiquais tout à l'heure l'insuffisance de la salle du Festival, mais il est évident que ses 2.000 places constituaient au contraire une arène exceptionnellement vaste s'agissant de films aussi anciens. Je pense par exemple que *La Symphonie Nuptiale* a été vue par près de 4.000 personnes, dont une fois entre 1 heure 30 et 3 heures du matin. A propos de ce film il convient de préciser qu'il s'agissait d'une copie inédite sonorisée par les soins de la Cinémathèque française à l'aide des disques d'accompagnement prévus à l'époque (1927), car *La Symphonie Nuptiale* était un film sonore, ce que nous avions oublié. Or cette reconstitution ne rend pas seulement l'œuvre à sa vraie durée esthétique, à son temps dramatique, elle démontre une fois de plus combien vaine est l'opposition traditionnelle du film muet au parlant et l'hypothèse d'une solution de continuité radicale entre ces deux époques du cinéma.

Assurément Sao Paulo n'est pas le premier Festival où les rétrospectives accompagnent la compétition moderne. C'est l'honneur de Venise de s'en être préoccupée depuis longtemps et ce n'est pas celui de Cannes de les dédaigner résolument. Il est assez étonnant, sinon assez triste, de devoir aller à Venise et à Sao Paulo pour voir projeter le tryptique du *Napoléon* de Gance (1). Mais même au Palais du Lido et parce qu'il s'agit comme je l'ai dit d'un Festival en vase clos (pis, insulaire), le public des rétrospectives composé de quelques dizaines de fidèles se retrouve encore être celui des cinémathèques ou mieux des ciné-clubs, tandis qu'à Sao Paulo les films de Stroheim furent projetés devant l'équivalent d'un Palais de Chaillot à peu près plein. Ce n'est assurément pas diminuer, ni critiquer l'action des cinémathèques (sans lesquelles au demeurant le Festival de Sao Paulo n'eut pas existé) que de souhaiter désormais un changement d'échelle pour certaines manifestations de la culture cinématographique. A l'épreuve du temps doit s'ajouter, si je puis dire, celle de l'espace spirituel que peuvent seules constituer les audiences normales. Les chapelles qui rayonnent autour des cathédrales ne doivent pas faire oublier de dire la messe sur le grand autel.

André Bazin

(1) A la vérité la projection de Sao Paulo a seulement « failli » avoir lieu, la salle (appartenant à une compagnie américaine) ayant fait des objections techniques de dernière minute. Mais une copie est restée là-bas qui doit être projetée après le Festival dans le cadre des rétrospectives qui le prolongeront pendant quatre mois.

* Ci-dessous : dessin de Norman Mac Laren.

TO ANDRE BAZIN

RIO
MAR
1954

AU REVOIR

from Norman.

NOTES SUR CANNES

par André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze

(Voir le palmarès du Festival page 38)

Hazegawa Kazuo et Kyô Machi-Ko dans *Jigoky-Mon* (*La Porte de l'Enfer*) de Teinosuke Kinugasa.

Toot, Whistle, Plunk and Boum (*Zim... Zim... Boum... Boum...*) premier dessin animé en Cinémascope, produit par Walt Disney mais très inspiré de l'œuvre des dessinateurs de l'ancienne équipe de Bosustov.

Nos délais d'imprimerie ne nous permettent pas de donner dans ce numéro-ci un compte-rendu détaillé du VII[e] Festival International du Film à Cannes; nous y reviendrons dans notre prochain numéro et ne voulons ici simplement que présenter une courte synthèse de ce que fût cette manifestation.

La première constatation qui s'impose est la suivante : pas de chef-d'œuvre, pas de révélation, pas même de production vraiment hors-série, mais pas de très mauvais film non plus, tous présentant à un titre ou à un autre un certain intérêt, tous se maintenant dans une qualité au moins moyenne qui est significative d'un progrès du cinéma à l'échelle mondiale.

Le fait sans doute le plus saillant est la promotion de toute une série de nations dont les films étaient souvent indignes d'un Festival et parfois même catastrophiques. L'Egypte, le Brésil (encore qu'il y eut déjà l'an dernier le précédent de *O'Cangaceiro*), l'Autriche, la Suède, la Pologne, l'Inde, la Grèce, sont au fond les vrais vainqueurs de la compétition. Les nations ne sont plus maintenant « admises » pour l'exotisme, elles luttent à armes égales et se rapprochent peu à peu du Japon qui de festivals en festivals fait maintenant figure *a priori* d'outsider et qui cette année encore a gagné avec *La Porte de l'Enfer* de Teinosuke Kinugasa.

Mais ce que l'on appelle cinématographiquement les grandes nations ne sortent pas grandies de l'aventure. Pour les Etats-Unis un film de poids (*From Here to Eternity* de Fred Zinnemann et l'éclat habituel de la participation de Disney (le premier dessin animé en Cinemascope *Zim... Zim... Boum-Boum*, trop inspiré de feu l'équipe de Bosustov et un nouveau numéro de la série « C'est la vie » *The Living Desert*) balancent à peine l'insignifiance de *Little Boy Lost* de George Seaton et les faiblesses de *Beneath The 12-Mile Reef* de Robert D. Webb et surtout de *Knights of the Round Table* de Richard Thorpe, qui ont pour seuls attraits leur réalisation en Cinemascope.

Pour l'Angleterre, sa sélection passerait presque innaperçue (*The Kidnappers* de Philip Leacock et *Man of Africa* de Cyril Frankle), s'il n'y avait le très important *Monsieur Ripois* qui est de... René Clément et le plus brillant peut-être des films de ce réalisateur (nous reviendrons sur cette œuvre d'une grande subtilité).

La participation soviétique est mieux équilibrée dans sa composition : *Scander Beg* de Serge Youtkevitch représente la tradition historique, *Etoiles de Ballets Russes* de G. Rappoport, celle du film de ballet lancée par *Le Grand Concert*, et *La Destinée de Marina* de I. Chmazouk et V. Ivtchenko, celle, très importante en U.R.S.S., du film kolkhosien. Seul cependant, malgré sa construction déroutante pour le spectateur occidental et les lenteurs qui en découlent, *Scander Beg* est ce que l'on peut appeler un film de classe internationale. *Etoiles de Ballets* ne doit pas grand chose au cinéma sinon de pouvoir fixer grâce à lui le souvenir du meilleur corps de ballet du monde et les ébats prestigieux de la Oulanova ou de la Plissetkaïa. *La Destinée de Marina* est dans la lignée des films kolkhosien très loin du lyrisme de *La Moisson* de Poudovkine et de l'humour léger de *l'Eté merveilleux* de Barnet. Son principal intérêt, hors de la façon, d'aileurs maladroite, dont sont abordés les conflits psychologiques, est d'être l'œuvre de deux jeunes gens, frais émoulus de l'Institut du Cinéma.

Monsieur Ripois de René Clément.

L'Italie qui retira de la compétition *Maddalena* — semble-t-il sur de bons conseils ? — a vu applaudir le charmant et très réussi *Pain, amour et fantaisie* de Commencini, mais qui était hors-course ayant déjà été présenté à Sao-Paulo. Elle comptait beaucoup sur le *Carrousel Fantastique* d'Ettore Giannini, admirable de couleur et de mouvement, mais surtout prétexte à une sorte de festival de ballets, certes séduisant, mais peu caractéristique de ce qu'est aujourd'hui le génie propre du cinéma italien. C'est pourquoi il faut lui préférer cette admirable *Chronique des pauvres amants* du jeune metteur en scène Carlo Lizzani auquel nous devions déjà une œuvre pleine de promesses : *Achtung Banditi.* Malheureusement ce dernier film interdit à l'exploitation par la censure italienne n'a pratiquement pas été vu en France. Parfaitement adapté de l'excellent roman de Vasco Pratolini cette *Chronique,* touchante, nostalgique, vivante, qui met en scène la douzaine d'habitants d'une ruelle florentine en 1924, introduit dans le néo-réalisme italien, un ton et un point de vue nouveaux. L'antifascisme militant du film est étroitement dépendant de la psychologie individuelle et du destin des personnages. Les scénaristes des démocraties populaires y trouveraient donc une utile leçon et la preuve que le sens politique d'un film n'est pas exclusif de la vérité et du pathétique humain.

Quant à la France, elle fût loin de ses succès de l'an passé où *Le Salaire de la Peur* et *Les Vacances de M. Hulot* dominaient presque tout le lot avec en plus dans le court métrage l'atout de *Crin Blanc.* Seul *Avant le Déluge,* quelque discutable qu'il soit, avait l'envergure d'un festival. *Le grand Jeu* de Siodmack et *Sang et Lumières* de Rouquier, outre leurs défauts inhérents à la coproduction souffrent trop, l'un de sa comparaison avec l'original de Feyder, l'autre de n'être pas un sujet pour Rouquier, qui a tout de même eu raison de saisir cette occasion de débuter dans le long métrage. *Aptenodytes Forsteri* très remarquable court-métrage de Mario Maret sur la vie des manchots empereurs est peut-être le seul film français présenté qui ait fait l'unanimité. Cela n'empêche pas de regretter la non sélection, justement dans les court-métrages, du *François Mauriac* de Roger Leenhardt et d'*Astrologie* de Jean Gremillon... et celle, bien sûr, dans le long-métrage, de *Touchez pas au Grisbi,* qui, précisons-le, ne fût pas présenté à la commission de sélection.

★

Que la Suède envoie des bons films cela ne devrait pas étonner non plus que l'Inde qui est à l'heure actuelle le plus gros producteur du monde. Ce qu'il faut cependant remarquer c'est que ce n'est pas *Le Pain de l'Amour* d'Arne Mattson, représentant la tradition classique actuelle du cinéma suédois, qui fit acclamer la Suède mais *La Grande*

Aventure du documentariste Arne Sucksdorff, extraordinaire document sur les animaux, fruit d'un travail et d'une patience uniques et malgré tout restant un peu, par sa matière, un moyen-métrage étiré artificiellement à la longueur d'un grand film. *Deux hectares de terre* avaient déjà en 1953 été à Venise, où il fut présenté en marge, la révélation du cinéma indien, Cannes aura confirmé sa valeur et révélé à ses côtés le touchant *Pamposh, fleur de Lotus,* ravissant de couleur et empli de fraîche poésie.

Il est plus étonnant que les films Egyptiens *Ciel d'Enfer* et *Le Monstre* ne dépareillent point la compétition. Par leurs thèmes — la nouvelle Egypte, la lutte contre les pachas — aussi bien que leur facture (Il y a des passages de *Ciel d'Enfer* qui font penser à De Santis, à Carol Reed, voir à Welles) ils sont maintenant à peu près au niveau des vieilles nations productrices. Même remarque pour la Norvège dont le *Cirkus Fandango* d'Arne Skouen est une œuvre confuse mais attachante, pour l'Autriche dont le représentant, *Le Dernier Pont,* est pourtant peu autrichien puisque le réalisateur Helmut Kautner est allemand, le sujet yougoslave et l'héroïne, l'étonnante Maria Schell, suisse-allemande. Nous savions déjà que Kautner n'était pas n'importe qui, mais en dépit d'un scénario raté parce que voulant satisfaire tout le monde, la force de certaines scènes — tel l'épisode de l'attaque du « deuxième pont » — révèlent qu'il est un des meilleurs réalisateurs européens.

Du côté Espagnol et Américain du Sud pas de révélations. J. A. Bardem, scénariste de *Bienvenue M. Marshall,* l' « innatendu » de 53, nous a pourtant donné le très intéressant *Comicos,* desservi peut-être par un dialogue trop abondant; quant à *Tout est possible à Grenade* les vingt premières minutes seules sont très brillantes. Pour le Mexique *Memorias de un Mexicano,* montage de documents, est bien plus intéressant que *L'Enfant et le Brouillard* de Gabriel Galvadon, considéré pourtant au Mexique comme le second après Fernandez. Pour le Brésil, *L'Amazone nue* de Sulistrowski gâche la valeur de beaux documents par des morceaux sottements commerciaux; quant à *O Canto dor Mar* de Cavalcanti nous en reparlerons; il fut inégalement accueilli et sans doute est-il un film manqué mais cependant d'une rare poésie.

Du côté des démocraties populaires domine *Les 5 de la rue Barska* film polonais d'Alexander Ford, suivi de loin par *Les Comédiens,* film tchécoslovaque de Vladimir Vlcek d'une fraîche sensibilité. Ces deux films sont partiellement gâchés par la maladresse avec laquelle on y a introduit une propagande trop visiblement de commande. Le scénario des *5 de la Rue Barska* (la rééducation de la jeunesse délinquante par le travail) est en soit un sujet de propagande mais logique, cohérent et traité dans le film avec vraisemblance et sensibilité. Pourquoi y avoir ajouté une histoire de loup-

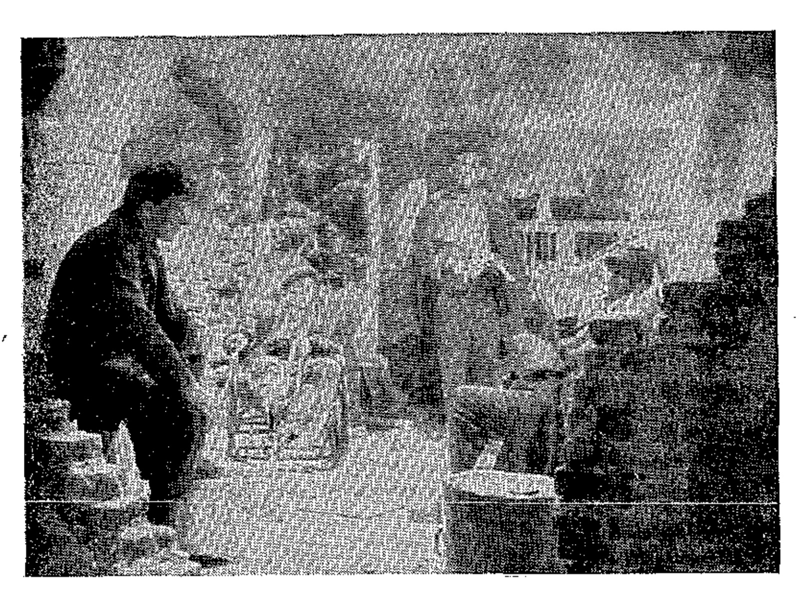
A. Khorava dans *Scander Beg* de Serge Youtkévitch.

Carosello Napoletano (Le Carrousel Fantastique) d'Ettore Giannini.

La Chronique des pauvres amants de Carlo Lizzani.

La Grande Aventure d'Arne Sucksdorff.

Do Bigha Zamin (Deux hectares de terre) de Bimal Roy.



Les Cinq de la rue Barska, film polonais d'Alexander Ford.

garou saboteur post-nazi qui fait perdre sa cohérence logique et psychologique au scénario original. Il semble que depuis la détente post-stalinienne une plus grande liberté soit d'un certain point de vue laissée aux cinéastes dans le choix et le traitement de leurs sujets; le conflit psychologique, entre autres, est à l'ordre du jour; mais comme malgré tout certaines consignes doivent être respectées elles sont surajoutées et on en arrive à ce résultat paradoxal que ces nouveaux films paraissent plus maladroits, sont plus disloqués par l'ingérence politique, que ceux faits dans la rigueur totale dont au moins l'unité thématique et formelle n'était pas contestable. Cela est sensible dans tous les films des démocraties populaires présentés ici ainsi que dans *Le Destin de Marina* : loin de constater une intégration des thèmes politiques aux scénarios on les sent de plus en plus hétérogènes. Il paraît important d'en faire la remarque, en toute gentillesse, à ces cinéastes, car le renoncement délibéré qui apparaît dans ces films a réussir cette intégration, voir même à la tenter, semble indiquer que cette faille ne leur échappe pas.

★

On pourrait épiloguer sur l'absence presque totale de comédies ou en tout cas de comédies réussies mais mieux vaut, après avoir signalé que la Grèce en envoya une tout à fait passable, *Le Réveil du Dimanche,* en venir à un des points les plus importants de la manifestation : la confrontation entre sept procédés de couleurs : Technicolor, Sovcolor, Agfacolor, Gevacolor, Ferraniacolor, Eastmancolor et Cinéfotocolor. Tous ces procédés — à part le dernier nommé — ont des mérites et tout dépend en fin de compte de la façon dont ils sont employés. L'Eastman par exemple, faible en extérieur, délicat à manier en intérieur, est pourtant employé dans *La Porte de l'Enfer* qui est sans doute le meilleur film en couleur que l'on ait jamais fait. On peut pourtant conclure que pour tout ce qui concerne les extérieurs le Sovcolor et le Ferraniacolor paraissent pour l'instant imbattables. Le plus intéressant en fin de compte n'est pas de déterminer une supériorité mais de constater une *généralisation de la couleur* et de comprendre que, quelque soit leur talent, un partage va se faire entre les réalisaturs qui ont le sens de la couleur et ceux qui ne l'ont pas. Le film japonais et *Le Carrousel Fantastique* de Giannini donnent le départ d'un tournoi qui sera aussi fatal à certains que ne fut le tournoi du parlant. Le Japon a choisi de nous étonner à chaque festival. D'une façon ou d'une autre celui-ci restera comme le Festival où fut présenté *La Porte de l'Enfer* de Teinosuke Kinugasa. Une stupeur admirative saisit la salle quand en apparurent les premières images. Jamais la couleur n'avait été utilisée avec autant d'audace et de goût, jamais une « dramatisation » de la couleur n'avait été atteinte dans un tel équilibre entre les exigences du récit et la préoccupation artistiques. Soudain éclataient devant nous des bleus métalliques et des rouges que nous

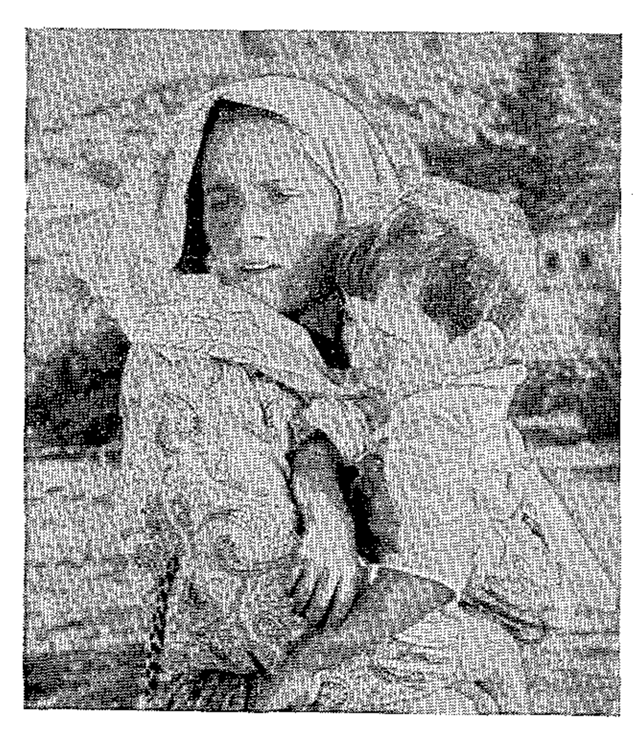
n'avions jamais vus auparavant sur un écran; tout l'art japonais de la peinture et de l'estampe se sont brusquement intégrés au film sans qu'il y ait trace d'effort. La séquence des courses de chevaux fait penser aux tableaux de course de Degas, mais on sait combien les impressionnistes s'intéressent à l'estampe japonaise et si la couleur de *La Porte de l'Enfer* est en effet impressionniste c'et bien dans les racines profondes de l'art japonais qu'il faut en chercher les origines. D'ailleurs la couleur ne doit pas faire oublier les autres mérites de ce film qui sont immenses. Cette tragédie a trois personnages sur la fidélité est d'un dépouillement et d'une sobriété remarquable et c'est à juste titre que l'on a évoqué son aspect racinien. La mise en scène et la direction des acteurs sont constamment d'une grande richesse. Jusque dans le plus petit détail *La Porte de l'Enfer* révèle un maîtrise et un sens des nuances peu communs. Ce drame du XIIe est un des films les plus civilisés que nous ayons vu depuis longtemps.

Les deux autres films de la sélection japonaise *La Lettre d'Amour* et *Destins de Femmes* sont également excellents, mais ils pâlirent de ce voisinage prestigieux.

★

Comme tous les autres ce festival a eu ses cérémonies traditionnelles : coktails et bals de sous-préfecture ; comme tous les autres, ses vedettes et ses starlettes. Au volume des applaudissements et au nombre des autographes la palme semble avoir été à Gina Lollobrigida, mais Maria Schell, Robert Mitchum, Lizbeth Scott, Arlène Dahl, Michèle Morgan et quelques autres ont connu également les faveurs de la foule. Sous la houlette sévère mais affectueuse de Jean Cocteau, le jury a travaillé sagement sans trop se préoccuper des rumeurs contradictoires. Deux fortes personnalités enfin, parmi les nombreux réalisateurs présents, marqueront dans le souvenir ces journées printannières : Preston Sturges, éblouissant d'esprit et de désinvolte assurance, Luis Bunnel, effacé, modeste, tendre mais fascinant par la lucidité de son intelligence et la profondeur du regard, trahissant par éclairs le « chant profond » d'un être exceptionnel.

André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze.



L'admirable Maria Schell dans *Le Dernier Pont*, film autrichien d'Helmut Kautner.

PALMARES DU 7e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM

(Cannes, 25 mars - 10 avril 1954)

HORS CONCOURS : Le film *Tant qu'il y aura des hommes* ayant déjà remporté de nombreuses récompenses, le Jury a décidé de rendre hommage aux Etats-Unis d'Amérique en le classant hors concours.

GRAND PRIX DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM 1954 : *La Porte de l'Enfer* (Japon).

PRIX INTERNATIONAUX (cités par ordre alphabétique des Nations) :

Le Dernier Pont (Autriche), avec mention d'honneur à Maria Shell pour son interprétation.

Le Désert Vivant (Etats-Unis), avec mention d'honneur pour l'équipe des opérateurs du film.

Avant le Déluge (France), avec mention d'honneur pour l'équipe André Cayatte-Charles Spaak.

Deux hectares de Terre (Inde).

Carrousel Fantastique et *Chronique des pauvres amants*, ex-æquo (Italie).

Les Cinq de la Rue Barska (Pologne), avec mention d'honneur pour la mise en scène d'Alexander Ford.

La Grande Aventure (Suède), avec mention d'honneur pour Arne Sucksdorff.

Scander Beg (U.R.S.S.), avec mention d'honneur pour le travail de Serge Youtkévitch.

Prix spécial du Jury pour la mise en scène à René Clément pour *Monsieur Ripois* (Grande-Bretagne).

Enfin le Jury tient à rendre hommage à la participation de l'Egypte au Festival 1954.

★

COURTS MÉTRAGES

Prix du film de divertissement : *Zim Zim ! Boum Boum !* (U.S.A.).

Prix du film de marionnettes : *Un Verre de plus* (Tchécoslovaquie).

Prix du film de réalité : *La vieille ville de Varsovie* (Pologne).

Prix du film de fantaisie poétique : *Le Jardin des plaisirs* (Grande-Bretagne.

Prix du film de nature : *Aptenodytes Forsteri* (France).

Le Jury rend hommage à la sélection des Pays-Bas et fait mention de l'intérêt présenté par le film *Leriche, chirurgien de la douleur* (France).

Jacques Tati
dans *Les Vacances de Monsieur Hulot.*

L'ETRANGE COMIQUE DE MONSIEUR TATI

(Suite)

par Barthélémy Amengual

Nous avons vu, concernant les gags, que Tati les épurait jusqu'à en faire des démonstrations de comique. Mais en outre, dans *Les Vacances*, à l'opposé de ce qui arrivait au vélo de *Jour de Fête*, cette simplification s'effectue dans le sens d'une plus grande vérité. Un vélo ne distribue pas de courrier, mais un maladroit dérange des tableaux et un distrait butte sur la marche qu'il n'attendait pas. La logique des gags de M. Hulot est celle des aventures des Pieds-Nickelés (le livre). Aventures extraordinaires, certes, où le génie, la bonne fortune et les coïncidences favorables tiennent une énorme part, mais qui ne sont absolument pas, en stricte rigueur, impossibles. Donnez-vous autant de mal que Tati, et vous réussirez tous les tours de M. Hulot. Ils relèvent plus, du reste, des farces et attrapes que du miracle. Comme un traité de prestidigitation, le petit traité du burlesque de M. Hulot dépouille ses tours comiques de toute magie. Vraisemblables, plausibles, réalistes, ne mettant en jeu que des mécanismes communs dont les résultats aussi sont communs, ils sont toujours pleinement justifiés, avec la malchance, par la personnalité du héros (distrait, maladroit, timide ou trop entreprenant par compensation, d'une humeur rivée au beau fixe). Ils semblent à la fois trop bêtes pour être vrais, ou trop vrais pour être comiques, ou trop stupides pour faire rire. Dans ce scintillement, le gag conquiert et le burlesque et la vérité. Sa grossièreté, sa pauvreté, sa simplicité, finissent par lui tenir lieu d'absurdité.

Hors des gags, c'est encore le réalisme de la peinture qui confère au village, aux estivants, à la plage et la mer, à l'herbe et au vent, au jour et à la nuit, cette légèreté quasi onirique qui doit les faire entrer dans un même rêve éveillé : les vacances. Un curieux réalisme; plus justement, une curieuse démarche réaliste, couronnée d'efficacité.

On sait que rien n'est plus détaillé, plus riche en précision maniaque, plus minutieux, que la peinture de fous. Cet enlisement dans le réel, ce foisonne-

ment monstrueux du détail, cette fascination par l'objet, constituent précisément l'étrangeté de cette peinture, en définissent l'anomalie. Trop de réel décolle du réel, et les peintres surréalistes demandent au style photographique l'envoûtement du cauchemar.

Il est une autre manière, non aberrante, d'irréaliser le réel. Celle qui consiste à peindre avec la plus grande fidélité, le plus grand souci de simplification, des *réalités fabriquées*. Peindre des objets industriels, des objets de série (ballons de plage, parasols, cabines roulantes, châlets, villas ou cités ouvrières) neufs, ou *rendus neufs par la suppression de presque tout* l'accidentel qui les individualise, c'est retrouver l'abstraction dans la chose concrète, l'idée dans la matière, le général dans le particulier, la géométrie dans les formes géométriques réalisées, et troubler l'esprit par leur déconcertante identité.

C'est par ce moyen que le groupe des peintres qui, avant la guerre, s'intitulait « Forces Nouvelles » (*Rohner, Jannot, Humblot*), espérait concilier le sentiment et l'imitation, le subjectif et l'objectif. Plus récents, les dessins d'un Bernard Buffet, en maintenant sur la réalité juste assez d'usure et d'usages, tentent de la même façon d'exprimer l'homme parmi *ses* choses, dans *son* monde.

Avec ses opérateurs, J. Mercanton et J. Mouselle, J. Tati a su composer de précieuses images (la plage déserte durant les repas, le bazar ouvert, fermé, les cabines, l'hôtel aux blanches balustres), dans lesquelles l'objet industriel, neuf ou fraîchement remis à neuf pour « la saison », accuse cet air artificiel et enfantin qu'ont la plupart des stations balnéaires, retourne à l'irréalité standardisée des figures de catalogues, des jeux de construction et des albums à colorier.

Mais où Tati a-t-il dépensé un soin incroyable, poursuivi une précision maladivement scrupuleuse, une fidélité maniaque ? — Dans sa bande sonore.

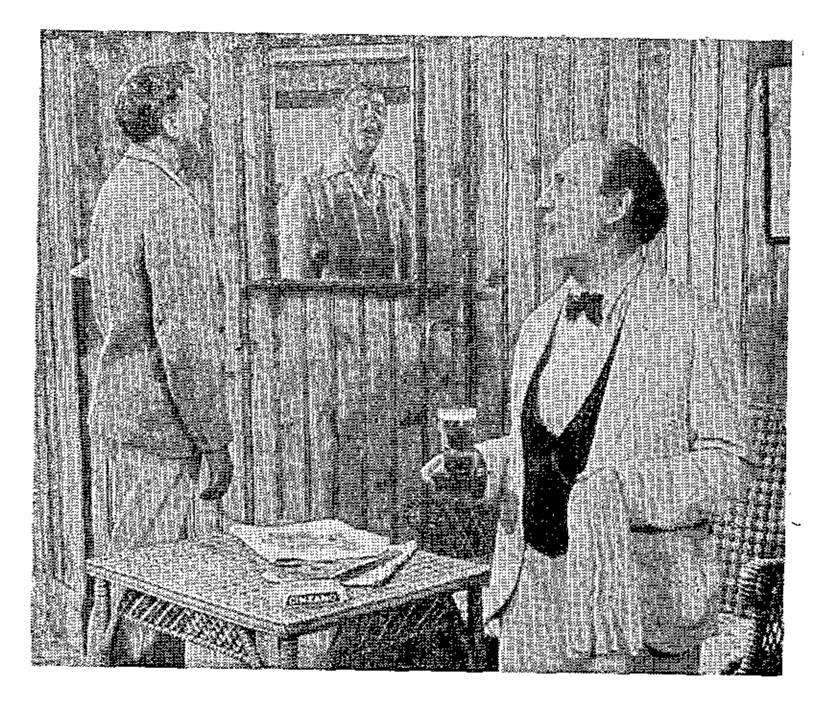
Cette bande, où certains, un peu vite, n'ont vu qu'un bruitage, qu'un vague fond sonore sans autre raison d'être que de satisfaire l'accoutumance du spectateur moderne et permettre ainsi un retour au cinéma muet, elle se révèle à une oreille attentive d'une extraordinaire richesse et d'une renversante exactitude. Non seulement ce qui s'y dit est parfaitement élaboré, d'une extrême justesse, d'une belle langue, et souvent fort intéressant en soi (les émissions radiophoniques, les propos des estivantes), mais encore ces dialogues, ces monologues, ces bruits et ces musiques, leur inscription dans l'espace, y sont restitués avec une qualité et une vérité acoustique incomparables.

L'anomalie commence quand ce monde verbal et sonore cesse de coïncider avec le monde humain auquel ordinairement il est lié comme à son support. Cette « torsion » de l'univers des sons et de la parole favorise un décalage par où l'insolite s'introduit. Mais ce décalage n'est pas lui-même irréaliste. Il est, au contraire, l'aboutissement d'un réalisme excessif, systématique, que nous pourrions qualifier de *cubisme auditif*. De même que la peinture a répudié la perspective monoculaire, Tati rejette la perspective sonore. D'une certaine manière, il est l'anti-« 3 D » absolu.

Pour une position déterminée, un cube nous cache plusieurs de ses faces. En continuent-elles moins, pour autant, d'exister ? L'exigence réaliste du peintre cubiste l'oblige à les figurer toutes. L'amant pourrait-il ignorer, lorsqu'il baise les lèvres de sa belle, les hanches qu'elle lui dérobe ?

Une Amilcar 1914 ne cesse pas de pétarader parce que j'en suis distant d'un ou deux kilomètres. Une balle de celluloïd ne modifie pas ses caquets lorsque qui la cherche ignore où elle saute. Un poste de radio ne se trouble pas, ne ralentit pas son débit, ne bégaye pas, parce que nul ne l'écoute. Les criailleries d'estivants, sur une plage, ne dépendent pas, dans leur *être*, de l'humeur, l'inattention ou la position derrière une vitre des grincheux qui espèrent le départ de la caravane. Elles existent. Absolument. Et les ordres *impressionnants des deux garçons dans la cuisine* (« *Deux fruits, deux !* » — « Une escalope garnie. » — « Trois poulets. ») perdraient-ils de leur humour parce que — comme je le suppose — personne n'est là, dans la cuisine, pour les recevoir ?

Au cinéma, dont les images, grâce à *l'objectif*, si bien nommé, apportent *ordinairement un point de vue absolu, celui de personne, comme l'être du monde*



Jacques Tati dans *Les Vacances de Monsieur Hulot.*

en soi, le son demeurait curieusement un attribut relatif, dans la dépendance rigoureuse de la subjectivité des héros. Nous n'entendions guère que ce que le personnage écoutait. Tati restitue au monde sa plénitude, son intégrité et nous révèle comme *le point d'ouïe* (et plus seulement le point de vue) de Dieu. Il se trouve que c'en est trop pour nous, car notre monde n'est pas celui-là. C'est donc assez pour nous égarer.

Peut-être estimera-t-on seulement partielle l'analogie que je viens de développer. Le peintre cubiste, en effet, ne sépare pas d'un objet l'essence et ses attributs. S'il peint une orange, il nous en livre, avec son « être là », à la fois la pulpe et l'écorce, le jus et les pépins, le goût, le parfum et la consistance, et le seul acte de voir me tient lieu, dans un même présent, de plusieurs gestes dont le cumul n'est pas obligatoire : caresser le fruit, le peler, l'ouvrir, le humer et le manger. Tati procède bien de la même manière dans tous les gags qui habitent l'hôtel. Alors la totalité des éléments (visuels et sonores) nous est donnée sans choix, et si une partie de la réalité n'apparaît pas, faute de place, elle demeure néanmoins présente. Le cadre de l'écran la sous-entend. C'est l'image, cette fois, qui est *off*. Il en va encore de même lorsque Tati nous montre son Amilcar au loin, que nous la voyons petite et l'entendons « grosse ». Mais lorsqu'il n'y a plus d'Amilcar du tout et que ses pétarades emplissent cependant l'écran, Tati ne libère-t-il pas l'attribut de la substance, ne lui confère-t-il pas, irréellement, une vie autonome, comme si nous étaient montrés d'un côté la pomme, de l'autre son rouge ; d'une part le facteur, d'autre part son vélo en course ?

Non. Car un unique espace continue de rassembler, réalistement, dans un même temps, la voiture et son bruit. La perspective sonore a disparu, non l'auto, que nous masquent quelques tournants. La « voix » de l'Amilcar est simplement *off*. Au demeurant, Tati s'est bien gardé de faire pétarader sa voiture *arrêtée*, en panne, ce qui eût été à la fois trahir son réalisme (habilement désaccordé) et retourner au burlesque pur.

Le gag de la voiture américaine qui vient, en contraste facile, écraser de sa perfection la guimbarde de M. Hulot, résume de troublante manière le processus de cette quête d'un absolu sonore, hors de toute perspective, à partir de laquelle le film entier s'est *construit*. Une automobile de grand luxe s'affirme d'abord par sa marche paradoxalement silencieuse. Le plan est donc muet, qualifié par son silence, de façon que son silence lui soit un attribut positif et non absence de bruit, et l'appareil de radio lui-même est réduit à quelques notes très pures qui tombent d'un piano, sans *intermédiaire*. *Ainsi*, la trop grande qualité du détail conduit au trucage de l'ensemble.

Poursuivant jusqu'à l'absurde la vérité de son hypostasié, une peinture réelle, *insensiblement*, se désenlise de *la réalité*. Mais M. Tati emporte son pari.

Pour en terminer avec ce sujet, nous pourrions penser chercher dans la bande-son de *Jour de Fête* ce qui paraîtrait annoncer le traitement magistral que Tati lui accordera dans *Les Vacances*. J'ai été surpris de ne rien trouver (l'emploi comique du son : contrepoint des amours du Far-West et des amours de Roger et Jeannette, grincements du poteau, borborygmes des tuyaux, etc..., n'étant pas de notre propos), si ce n'est peut-être cette curieuse invention de la commère paysanne omniprésente. *Je ne saurais dire pourquoi*, mais ce commentaire souvent « off », qu'on entend mais qu'on ne peut guère écouter — l'accent, le patois, le débit, l'attitude de la vieille, le rendant quasi inaudible, et aussi son peu d'intérêt direct — me semble porter en germe le son non-perspectif et irréalisant de *M. Hulot*.

★

Le temps des *Vacances* est un temps de vacances. Les jours s'y suivent et se ressemblent. Privé de la transcendance du futur, dépourvu d'*efficacité*, c'est un temps dans lequel rien ne prélude à rien, rien ne finit ni ne commence vraiment. N'y est-on pas pour s'y reposer ? Un temps, plus exactement où commencement et conclusion ne sont pas séparés par l'espace d'un projet, d'une conduite, d'une histoire, mais surgissent ensemble dans l'illusoire perfection de l'instant. Paroles, gestes, et jours s'y suffisent à eux-mêmes, sont à eux-mêmes leur objet, leur propre fin, selon le principe du *divertissement*, comme il est normal en vacances : on marche pour marcher, on pêche pour pêcher, on joue pour jouer.

Le film de Tati doit évidemment cette structure temporelle à sa construction. Ses sketches se juxtaposent *sans s'enchaîner*, comme les bandes dessinées des « comics ». Ils sont à l'image des grains de sablier, ou de la goutte qui suinte au plafond d'une roche, gonfle, s'arrondit, se parfait, puis tombe. L'œil la perd sitôt qu'elle s'est détachée de la voûte. Une autre goutte la renouvelle. Mais elle n'ira pas s'intégrer à la précédente pour une histoire unique. *Chacune est une* histoire.

Est-on en droit, pour autant, de parler comme on l'a fait, de l'incomplétude de cette durée, de son inachèvement *essentiel* ? Il semblerait que ce soit plutôt par son insolite achèvement, son étrange perfection, que ce temps délivré de la blessure du futur se distingue de celui dont nous faisons quotidiennement l'expérience.

Personnages et situations y sont remarquablement complets, achevés, de manière parfois illusoire, certes, ou factice. Mais cet illusoire et cette facticité viennent alors des mœurs des vacances, non de Tati. Et c'est un mérite de plus à lui reconnaître, qu'il ait ici encore trouvé dans le réel la faille par où faire sourdre, et justifier en même temps, l'irréel dont il avait besoin.

Il est vrai, Tati n'épuise pas ses situations.

Après l'affaire du bateau parti à la mer, M. Hulot aurait pu fournir au propriétaire de nouvelles occasions d'aviver ses soupçons et d'envenimer leurs rapports. Ils eussent pu en venir aux mains. Ils... Nous serions entrés dans l'univers *indéterminé* du burlesque. Pareillement, lorsque l'hôtelier qui l'a cherché en vain entre les manteaux, découvre que M. Hulot est dans sa chambre, la poursuite pourrait reprendre et se prolonger d'escaliers en mansardes, de

mansardes en gouttières, de gouttières en fils télégraphiques. Mais Tati recherchait-il une poursuite burlesque de plus, à la Mack Sennett, ou la peinture réaliste, en vérité troublante, de ce type d'hôteliers hargneux, soupçonneux, vindicatifs, qui subissent leur clientèle, et dont on se venge normalement en leur emportant quelques couverts ?

De ce que la situation n'est pas, à toute force, développée, prolongée, poursuivie, devons-nous conclure qu'elle est inachevée, et sous-entendre par là qu'elle comportait un développement fatal ? Que je ne vide pas ma bouteille de bière n'autorise pas à affirmer que celle-ci n'était pas pleine. Disons plutôt que, au terme de ces gags, l'incident est *clos*, comme il le serait dans la vie. Les situations sont résorbées, closes, refermées sur elles-mêmes, opaques et parfaites comme un galet, une citrouille, un œuf. Et finis, clos, sont aussi les estivants, bourgeoisement murés dans leur quant-à-soi, leur domaine privé, leur coquille, — qui cohabitent mais sans intimité, qui se fréquentent sans se rencontrer, se frottent sans s'accrocher. Après chaque gag, Tati les fait s'entre-choquer, de façon que les coquilles craquent et que, l'espace d'un éclair, un jour inquiétant s'ouvre sur leur nuit mesquine et égoïste.

Leur « vraie vie », ils la tiennent à l'ombre, sous l'écorce, pour quand, rentrés chez eux, reviendra le temps des choses sérieuses. Ce que traduisent fort bien des expressions comme « amours de vacances », « amitié, flirt de vacances » s'appliquant à des aventures sans prolongements ni racines, immobiles, gratuites et délivrées de la durée, — *achevées.*

Goutte, perle, œuf ou galet, sablier, toutes nos métaphores se ramènent aux formes parfaites de la sphère et du cercle. Aussi bien le gag de la pâte de guimauve que M. Hulot relève à plusieurs reprises, n'est-il pas sans évoquer la rotation de ces volants dont l'inertie précisément est au principe de la régularité. Désespérantes « vraies » vacances qui demandent leur perfection à la vacuité et l'inertie !

M. Hulot seul est inachevé. (Aussi, d'une autre manière et à un moindre degré, la demoiselle aux nattes blondes — Nathalie Pascaud — qui attend d'autrui sa « moitié »). Il a besoin des autres. Son comportement est une permanente offre et demande d'assistance. M. Hulot est inadapté et, le plus grave, c'est qu'il semble l'être de nature, comme on est grand ou laid, sans recours. Incurable, toutes les expériences, apparemment, n'y changeront rien. Fort heureusement, il n'en souffre pas. Il ignore la gêne, l'humiliation, l'infériorité. Mais on ne peut pas vivre seul. Et lui, précisément, il se livre tout entier. Il vient sans carapace. Si être en vacances, c'est se faire « parfait », revêtir un masque impénétrable et rester inentamé, il est le moins de tous « en vacances ». Il affiche son insuffisance d'être, ou plutôt il ne songe pas à la dissimuler. Et à lui (à la jeune blonde aussi) il arrivera quelque chose, à la fin.

Autant le facteur de *Jour de Fête* était vertical, autant M. Hulot est oblique. François était planté droit dans son univers personnel, il avait sa propre assiette, sa logique, sa vérité, sa perfection. C'est lui qui était en vacances, pour son village. Il participait d'un monde où les autres n'avaient pas accès : le burlesque. M. Hulot est de ce monde-ci, le nôtre, le vrai. Ou plus exactement, il n'y est pas encore tout à fait. Il s'efforce d'y pénétrer davantage, de s'y faire vraiment admettre, en un mot, de s'adapter. Son inclinaison, sa pente, c'est celle du bohémien qui se penche sur une clôture, du trop grand qui voudrait être entendu d'un bambin, du myope qui colle le nez sur son livre, du dur d'oreille qui doit approcher de la source sonore.

C'est aussi révérence et politesse. Hulot, inadapté, veut se faire pardonner d'être, d'être tel qu'il est et, subsidiairement, prouver qu'il n'est pas tellement catastrophique. Il travaille à mériter son pardon, conquérir son admission, et même la forcer par une amabilité, une prévenance, une gentillesse agressives. Comment rejetterait-on un Monsieur qui est si ostensiblement bon ? qui brandit sa bonté comme une arme, pour vous en bousculer ? Il me fait songer au loup de Marcel Aymé, dans « Les contes du chat perché », qui allait répétant à Delphine et Marinette : « Je suis bon. Si vous saviez comme je suis bon », et qui disait vrai.

Parlant de son film, Jacques Tati déclarait : « L'idée en est celle-ci : personne, en vacances, ne se repose vraiment. On continue plus ou moins à

fonctionner : l'homme d'affaires fait des affaires, le séducteur séduit. M. Hulot, lui, prend vraiment des vacances et cela seul suffit à empoisonner la vie des autres estivants ». Voilà qui paraît bien hors du film, où du reste nous n'avons pas vu de séducteur. Seul l'homme d'affaires ne peut pas prendre de vraies vacances. Il a des vacances de ministre, ou de journaliste, toujours pendu au téléphone. Qu'est-ce à dire ?

Ceci, peut-être, qui ne contredirait pas nos raisonnements : que prendre des vacances, c'est emprunter un masque et poursuivre, voire aggraver, la « *représentation* » ; que M. *Hulot*, seul, vient le visage découvert. Et encore, que M. Hulot est plus *vacant* que les autres, plus incomplet, plus vulnérable. Son vide, il demande aux autres de le remplir. Trop léger, il s'accroche aux autres pour s'alourdir, s'amarrer. Et cela doit suffire sans doute à agacer les autres, égoïstement repliés chacun sur sa finitude, sa perfection bornée de caillou. Mais si prendre des vacances c'est « ne plus fonctionner », décoller du réel et du raisonnable, Hulot, enfantin, malchanceux et distrait, n'est-il pas toute l'année en vacances ? Sans doute. Tati nous a prévenus : « Il ne fait rien d'extraordinaire, ou plutôt si, peut-être. Il se contente d'être lui-même ».

Les raisons restent mystérieuses de la rupture finale entre les estivants et M. Hulot. Il y a eu le feu d'artifice perdu, qui semblait enrager particulièrement le commandant, mais enfin ? Se peut-il qu'il soit vraiment « le bouquet », l'étincelle qui met le feu aux poudres ? la goutte qui fait déborder le vase ? Je constate plutôt que cette brouille survient à la fin des vacances, et je me dis que c'est moins M. Hulot qui est devenu insupportable que cette existence vaine, ridicule et pénible à quoi vous condamnent les congés. Ce n'est plus une vie. Alors on rejette les rites, les *simagrées, les servitudes de la gratuité, et* ces enthousiasmes de rigueur que le Syndicat d'Initiative contrôle, et on vomit celui qui, simplement en restant lui-même, incarnait la légèreté essentielle de ce temps en rupture de temps, les belles vacances annuelles de douze mois !

★

Il me reste maintenant à légitimer ce rapprochement que j'ai fait deux fois des *Vacances* avec *L'Affaire est dans le sac.*

Un trait au moins semblerait interdire cette comparaison : à la virulence révolutionnaire du film des frères Prévert, rien ne correspond dans celui de Jacques Tati. C'est en quoi l'on se trompe. M. Hulot est révolutionnaire. Mais il est de son temps, donc du nôtre, où la révolution se veut constructive. Finis les jeux de massacre sans conditions et les dissolutions par l'acide ! Le burlesque français de l'avant-garde — et le meilleur des Marx Borthers — fut négatif ; *celui de M. Hulot revêt le signe plus.*

Toute grande œuvre comique pose, dans un style qui lui est propre, le problème des rapports de l'individu avec la société.

M. Hulot n'y manque pas, mais son originalité c'est, au lieu de contester ou d'accuser la société, de contester subtilement sa propre inadaptation, de la redéfinir, d'obliger le groupe *à la repenser et, de toute manière, d'interdire* qu'elle soit tenue pour infériorité.

Sans le chercher, ni même s'en rendre compte, il nous inflige cette démonstration irréfutable qu'une société, ses normes, et jusqu'à son sacré concept d'inadaptation lui-même, sont le fait d'un consensus général, d'une création et d'une *collaboration de tous les individus, d'un vaste* débat dans lequel l'inadapté lui-même a son mot à dire, puisqu'il est homme. M. Hulot *fait* la société et ses normes, tout autant que les « normaux ». Si valeurs, règles et styles ne nous viennent pas de quelque ciel, c'est à tous les hommes, sans distinction, qu'il appartient de les promouvoir et de les corriger.

Etre *inférieur n'a plus de sens quand cela se borne à être différent.* D'où provient, sans doute, qu'on souffre pour Charlot et non pour Hulot. Il faut dire ici que Tati ne pose jamais l'inadaptation de son personnage en termes de rang social, donc d'argent. Ce qui est une autre leçon.

La partie de tennis est remarquablement significative à tous ces égards. M. *Hulot vient d'apprendre de la vieille paysanne,* promue vendeuse de bazar,

à manier sa raquette comme poêle à lancer les crêpes. Il en déduit un style de jeu bien personnel. Mais aucune de ses « victimes » ne songe à ricaner, à l'écraser du mépris de l'élu et de l'initié, ou simplement à lui dire qu'il ne sait pas jouer (1). Puisqu'il ne s'agit que de conventions, pourquoi imposeriez-vous les vôtres à M. Hulot, et non M. Hulot à vous les siennes ? En vertu de quel absolu auriez-vous raison et lui tort, seriez-vous juste et lui ridicule ?

De qui faut-il rire alors ? A la vérité, on ne le sait guère. Ce gag est certainement le plus ambigu du film, en étant l'un des plus complexes.

La plus subtile des mystifications que les sociétés aient inventée c'est de nous enfermer chacun dans une essence : ministre par essence, balayeur de naissance, ridicule de nature, élite de droit divin. Chacun à sa place, et les privilèges — avec les distances — seront bien gardés. La Société obéirait à d'obscures fatalités naturelles auxquelles il devrait nous suffire d'acquiescer.

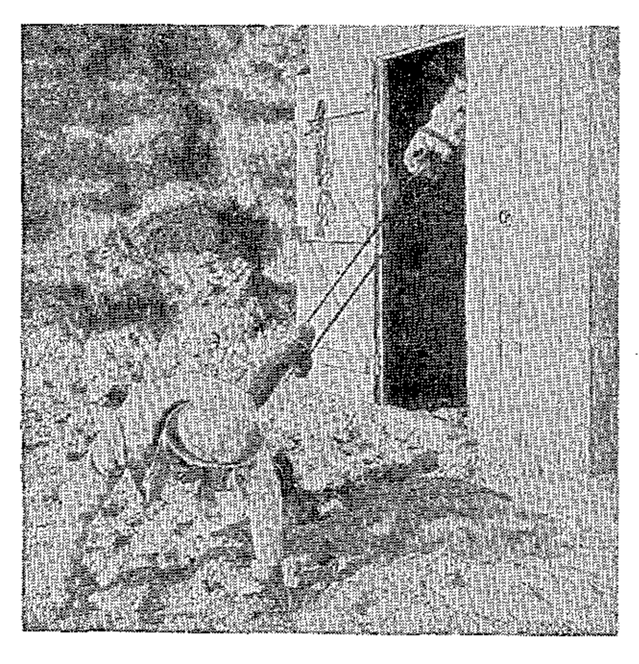
Or voici que M. Hulot, ingénuement, évente le mystère, dérange si belles constructions. La société, ce n'est pas seulement les autres, ce sont les autres *et* moi. A l'inverse de ce qu'elle me suggère, je n'ai pas à lui abdiquer mon rôle, à la laisser agir à ma place. Son histoire, *notre* histoire, peut être ce que nous la ferons.

Etrange et paradoxal Hulot, le moins parfait, le moins « achevé » des hommes, et par là même le plus humain, puisqu'il lui faut pour s'accomplir la fraternité de son prochain, le plus faible et qui nous donne la leçon la plus forte, le plus malchanceux et qui nous désapprend la fatalité sociale, le plus maladroit et qui nous enseigne notre liberté.

BARTHÉLEMY AMENGUAL

---

(1) On dira qu'il n'y a là qu'un simple croquis satirique. Personne ne sait jouer davantage que M. Hulot. Cela ne change rien. C'est ce « savoir jouer » même que Hulot met en question et non pas la plus ou moins grande justesse du jeu de chacun.



Jacques Tati dans *Les Vacances de Monsieur Hulot.*

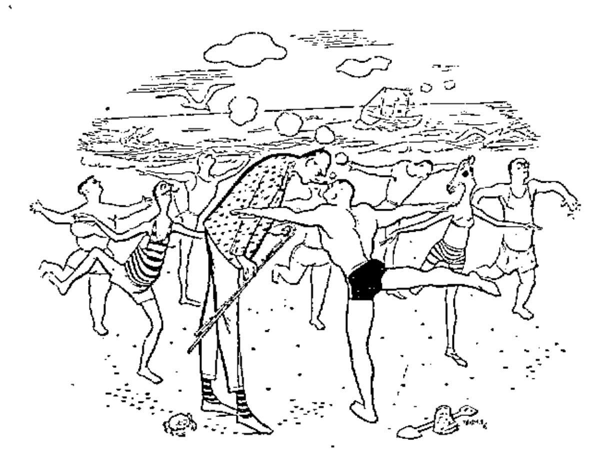
LES COULEURS DE LA VIE

par Raymond Jean

Une des possibilités les plus originales du cinéma est de nous rendre la banalité quotidienne perceptible sans choir lui-même dans le banal. Sur ce terrain, il bat le roman que guette vite, en l'absence d'une action relevée, la platitude. Le romancier se voit souvent reprocher le manque d'intérêt de ses personnages. Le cinéaste, non. Il y a un Hulot chez Balzac : baron et débauché. Celui de Tati, c'est vous ou moi, et le plus rangé, le plus moyen des hommes. Est-ce un hasard ?

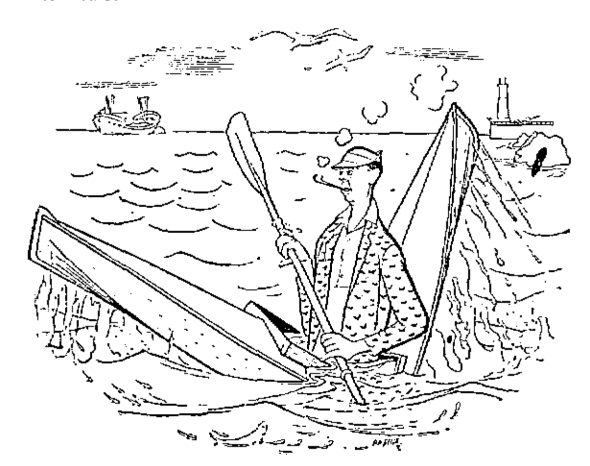
La caméra excelle à peindre ce que Queneau appelle, après Hegel, *le Dimanche de la vie* « qui nivelle tout et éloigne ce qui est mauvais ». Mais la platitude du livre de Queneau est insolite, volontaire, obstinément concertée, donc provocante. Elle témoigne surtout d'une sombre délectation à portraiturer la bêtise avec, apparemment, belle humeur. Elle rejoint les délices du Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*. Pour un peu, cependant, elle se transformerait en sympathie. Il n'y aurait qu'*un pas à franchir*.

Jacques Tati le franchit non sans générosité. Mais Tati, comme Chaplin, est un auteur comique. Les mille gags, les extraordinaires trouvailles dont il truffe son film transforment la vie, modifient les incidents quotidiens, les forcent précisément à devenir *comiques* alors qu'en réalité ils sont *absurdes*. Il ne faut pas un mince talent pour que le passage s'opère. *Parfois*, on reste à la frontière : l'éternelle et morne promenade de la dame suivie à distance invariable de son mari a quelque chose de lancinant qui n'est pas nécessairement drôle. Mais, dans l'ensemble, *Les Vacances de Monsieur Hulot* ne laisse pas d'amertume.



Bien entendu, il est facile de répliquer que la caméra de Tati loin de reproduire le réel, dans sa banalité profonde, le travestit. La preuve ? Un certain nombre de faits et gestes exécutés dans ce film avec le plus parfait naturel ressemblent à des prouesses : par exemple, marcher sur le câble qui relie deux voitures au moment où il se tend et être propulsé par lui dans la mer. C'est du grand style ; et surtout du style burlesque. Que vaut une réalité qui reçoit de tels coups de pouce ? La seule réponse est que de la vie quotidienne nous ne savons rien. Tant que nous la vivons, elle conserve son essentielle neutralité (« C'était ainsi, voilà tout, dit Rilke au début de *Malte Laurids Brigge*. L'important était que l'on vécût. Oui, c'était là l'important. ») Dès que nous l'observons, elle la perd. Elle est ce que nous la faisons. Sur ce plan, le cinéma joue le rôle de *révélateur*. Il est le bain dans lequel se développe l'image latente.

Mais elle ne se développe pas en toute objectivité. Prenons le thème des vacances. Il est privilégié puisque la banalité n'est jamais mieux saisissable que sous l'angle de l'oisiveté forcée, d'une gratuité, passablement désespérante, des attitudes : *vaquer*, c'est être vide, tourner à vide. Soyons même plus précis, prenons les vacances au bord de la mer : c'est sur les plages que s'étale avec le plus de complaisance le désœuvrement humain ; le rythme des vagues en entretient la monotonie, le soleil le « mûrit » et surtout l'éclaire, impitoyable. Les plages sont une des consciences de l'homme (il s'y montre d'ailleurs nu), un terrain de vérité, comme disent les espagnols de l'arène, et Michel Leiris du lit conjugal. On ne peut nier que les gens de cinéma l'aient senti. Mais pas tous de la même manière.



Vigo, dans *A propos de Nice*, cherche le pamphlet. Le jeu des angles de prises de vues vaut le meilleur commentaire et les bourgeois acagnardés au soleil de la Promenade des Anglais sont traités férocement (en fait seule la réalité est féroce, il ne fallait pas la forcer à se contempler !) Avec *Monsieur Hulot*, c'est tout autre chose. Il est vrai que nous ne sommes plus à Nice, simplement à Trou-sur-Mer : la clientèle n'est pas la même. Mais les prélassements, les torpeurs, les manies sont identiques ; il faut alors reconnaître que les couleurs de la vie changent selon la tête du client ! Abordons une dernière plage, celle d'Ostie, dans *Dimanche d'août* de Luciano Emmer : cette fois il s'agit de peindre la vie populaire des romains, le dimanche, au bord des flots. Le réalisateur en face de ce monde bruyant et bariolé se contente de l'authenticité : il fait vrai. Avec une sympathie qui n'a plus besoin, pour se justifier, de l'alibi du comique volontaire.

Ces trois exemples ont ceci de significatif que le ton, le style des œuvres sont rigoureusement fonction de la condition sociale des personnages repré-

sentés. Pour les rentiers de Vigo, la cruauté. Pour les français moyens de Tati, le « parti d'en rire » (c'est la demi-mesure). Pour le monde populaire d'Emmer, le document « sympathique ». Cependant, chacun des films n'est autre qu'un constat. Mais tout vrai constat se fonde sur une prise de conscience. Le cinéma oblige notre œil à cette accommodation.

Voilà pourquoi l'œuvre filmée compose plus facilement avec la banalité quotidienne que le roman. Elle l'aménage. Le néo-réalisme italien l'a bien compris : voyez *Deux sous d'espoir* ou *Umberto D* qui se passent de la dimension romanesque. Rien d'étonnant à ce que l'exemple nous vienne d'une civilisation latine et méridionale, où l'homme est prompt à s'accepter tel qu'il est, à s'installer en lui-même avec rondeur et sans manières. Il y a un peu de cela chez Pagnol, mais l'acceptation de soi y est si optimiste, si voyante qu'elle relève de l'image d'Epinal ou de l'épopée (voyez *Manon des Sources*).

Au fond, tout revient à dire que le cinéma peut se permettre de toucher, sans péril, au sujet des sujets : l'ennui. Il le prend tel qu'il est, simple et plat comme le lait, alors que le roman, pour s'y intéresser, a besoin de lui donner une épaisseur métaphysique, de le transformer en *nausée*. Cet ennui, Baudelaire le décrivait comme un monstre délicat ! Monstre odieux, si l'on préfère, mais qui par l'art (cinématographique) imité peut encore plaire aux yeux. N'est-il pas la substance même de ces *Vacances de Monsieur Hulot ?* Et celle, plus tragique, de *Umberto D ?* Sa couleur, on le voit, n'est pas nécessairement noire. Au contraire, toutes les nuances s'offrent à lui. S'il est né de l'uniformité, il n'y retourne pas. Telle la vie quotidienne tout entière sur la page blanche de l'écran.

RAYMOND JEAN

PETIT JOURNAL INTIME DU CINEMA

16 *Mars.* Avant de devenir la Comtesse du Barry puis la Dubarry, la favorite de Louis XV était tout bonnement Jeanne Bécu, nom que Christian-Jaque a troqué dans son film contre celui de Jeanne Ranson. (Rappelons que le rôle est tenu par Martine Carol).

22 *Mars.* — « Le Comité R » a tenu une conférence de presse sur la terrasse d'un immeuble des Champs Elysées. Le Comité formé par voix d'élection, comprend les noms les plus brillants parmi les réalisateurs, une sorte d'aristocratie du métier, ainsi réunis pour mieux se faire entendre par les pouvoirs publics. Coproduction et Censure sont leurs deux principaux soucis actuels et l'avis du « Comité R » sur ces problèmes rejoint les conclusions des « Trois journées » (Cf notre numéro 33) Les « R » de cette réunion étaient : Jacqueline Audry, Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Jean Delannoy, J.-P. Le Chanois, Pierre Prevert, Georges Lampin, J. Daniel-Norman. Une seconde conférence est prévue à Cannes où Jean Cocteau, Henri Calef et André Cayatte prendront le relais.

24 *Mars.* Marc Allegret avait tourné, il y a une vingtaine d'années le premier *Mam'zelle Nitouche.* L'an passé, Max Ophuls devait en tourner la nouvele version en Eastmancolor avec Maria Pier Angeli et Fernandel. A quinze jours du tournage, Ophuls se désista étant en désaccord avec le producteur sur le devis du film : « indiquez-moi quelqu'un qui pourrait tourner le film à votre place » demanda le producteur à Ophuls qui répondit : « Allegret, bien sûr » en pensant tout naturellement à *Marc.* Mais ceci se passait au moment de la sortie des *Orgueilleux* et le producteur téléphona à *Yves* Allegret, qui accepta l'affaire. Les spectateurs apprécieront...

25 *Mars.* — *Avant le Déluge* continue d'être maudit de-çi de-là. Aujourd'hui c'est le maire de Neuilly. Cayatte nous a montré la lettre incroyable de M. Montgermont, directeur de cabinet du maire de Neuilly recommandant à l'exploitant « de s'abstenir par crainte des décisions pouvant en suspendre la sortie... » On appréciera la formule destinée à décourager avant même d'essayer : ainsi pas d'interdiction à prendre et pas de recours possible au Conseil d'Etat. Voilà ou nous en sommes : les cabinets de mairie font régner l'ordre moral.

26 *Mars.* — Au cours d'une grande soirée télévisée l'Académie des arts et des sciences cinématographiques a décerné ses « oscars » pour 1953. Il y en a huit pour *Tant qu'il y aura des hommes* (record d'*Autant en emporte le vent* en 1939 égalé) : Meilleur film de l'année, meilleur réalisateur (Fred Zinnemann), meilleurs seconds rôles homme et femme (Donna Reed, Frank Sinatra), meilleur enregistrement sonore, meilleur montage, meilleure photo, meilleur découpage. Par ailleurs 4 prix à Walt Disney, 1 au professeur Chrétien, etc. Meilleur acteur : William Holden pour *Stalag 17* et meilleur actrice l'exquise Audrey Hepburn pour *Roman Holiday.*

31 *Mars. Statistiques.* Sur quatre-vingt treize films français réalisés en 1953, on compte 52 scénarios originaux, 26 adaptations de romans et nouvelles et quinze pièces de théâtre.

Toujours en 1953, sept metteurs en scène ont réalisé leur premier long métrage; ce sont : Paul Cadeac (*Quai des Blondes*), Norbert Carbonnaux (*Les Corsaires du Bois de Boulogne*), Georges Jaffe (*Gamins de Paris*), Robert Darène (*Le Chevalier de la nuit*), Maurice Dekobra (*La Raffle est pour ce soir*), Jean Josipovici (*La Chair et le Diable*), Yves Robert (*Les Hommes ne pensent qu'à ça*).

Quatre-vingt metteurs en scène français n'ont pas fait de film cette année, mais reconnaissons qu'il y a trop de metteurs en scène en France. Parmi ces quatre-vingt il y a malheureusement Renoir, Bresson et Tati.

Ralph Habib est seul à avoir tourné 3 films dans l'année. Sept réalisateurs ont tourné deux films; ce sont Yves Allegret, Claude Autant-Lara, André Berthomieu, Yves Ciampi, Jean Gourguet, Gilles Grangier et Maurice Labro.

Les scénaristes, en revanche n'ont pas chômé; Michel Audiard a écrit les dialogues de cinq films, Jean Aurenche trois films, Companeez quatre films, Roland Laudenbach quatre films, Charles Spaak quatre films, etc... etc...

Production 1953 dans le monde : Italie 172 films; Angleterre 66; Suède 18; Danemark 16; Norvège 4; Espagne 48.

Jeudi 1er Avril. Deux films français battent en Suède tous les records de recettes : *Les Compagnes de la Nuit* et *Jeux Interdits.*

Vendredi 2 Avril. Journée Renoir, journée pleine de surprises. A 18 h. un nouveau Ciné-Club de la rive gauche annonce la version intégrale de *La Règle du Jeu,* « comprenant les dix scènes habituellement coupées ». Première surprise : Henri Agel présente longuement le film de Renoir où il voit (déjà) la phénomènologie à l'écran et le néo-réalisme; la projection commence enfin; dès les premières images, on peut se rendre compte que non seulement cette copie n'est pas l'intégrale mais encore la plus mutilée d'entre celles en exploitation. Puis, Henri Agel reprend la parole pour nous entretenir cette fois du « nihilisme » de Renoir.

Le même jour en soirée, une salle de répertoire de la rive droite reprend *Le Crime de Monsieur Lange.* Cette fois la copie est aussi bonne qu'il est possible. A la fin de la projection, un jeune étudiant de l'I.D.H.E.C. va mener le débat; auparavant mettant à profit l'ignorance où se trouve le public du séjour américain de Jean Renoir, il nous explique le plus sérieusement du monde que Renoir est longtemps resté en chômage à son arrivée aux U.S.A., qu'il était constamment « espionné », que le gouvernement américain le faisait « surveiller » et que dans ces conditions, il n'est pas étonnant qu'il ait dû renoncer dès lors, à dire dans ses films, les « vérités » qu'il ne manquait d' « asséner » dans *Le Crime de Monsieur Lange* et dans *La Vie est à nous.*

Bref, c'est un spectacle confondant que celui auquel nous assistons : un débat de politique pure, et lorsque l'on consentira enfin à parler de Renoir, on s'apercevra que les plus chauds partisans du *Crime de Monsieur Lange* sont précisément les quelques spectateurs qui sont en complet désaccord avec la thèse de la « trahison » de Renoir.

2 Avril. M. Don Hartman, directeur des Films Paramount pour l'Europe Continentale a donné une conférence de presse au cours de laquelle il a annoncé que la Paramount ne tournerait désormais plus ses films qu'avec la *Vistavision.* Nous reparlerons plus longuement de ce procédé qui modifie la technique de prise de vue, la pellicule se déroulant horizontalement dans la camera. Les images se trouvent donc être parallèles aux perforations et chaque image couvre une superficie deux fois et demi plus grande que l'image ordinaire.

3 Avril : Jacques Becker s'envole pour le Maroc, où il va tourner les extérieurs d'*Ali-Baba et les Quarante Voleurs.*

Cannes 3 Avril. — De retour de Paris, M. Jacques Flaud annonce que le Conseil d'Etat a accepté le Règlement d'administration publique portant application de la loi du 6-8-53, créant la nouvelle loi d'aide instituant le Fond de Développement de l'Industrie Cinématographique. Le texte sera sans doute publié au *Journal Officiel* avant le 10 avril.

4 Avril. Le Paris de New-York est une salle qui appartient à la société française Pathé, logiquement — nous semble-t-il — cette salle eut du servir à montrer des films français. Or, depuis six mois *Capitaine Paradis* film anglais avec Alec Guiness reste à l'affiche.

6 Avril. La Lune est Bleue a gagné son procès devant la Cour Suprême des Etats-Unis. « *Une décision qui vaut cinq cents mille dollars* » titre le journal américain *Variety* qui rapporte les termes du jugement selon quoi le mot « *immoral* » est un terme « *trop vague* » pour justifier une interdiction.

Cannes, 29 avril. — Gregory Alexandrov, chef de la délégation soviétique déclare : « La Russie est prête à tourner des coproductions avec toutes les nations qui le désirent, y compris les Etats-Unis. « Son prochain film *Pèlerinage,* montrera cinq touristes étrangers — un américain, un anglais, un français, un italien, une autrichienne — effectuant un voyage en U.R.S.S. Les rôles seront confiés à des acteurs de chacun de ces pays.

LES CINE-CLUBS ET LA VIE DU CINEMA

(Chronique de la F.F.C.C.)

Les Ciné-Clubs abandonnent de plus en plus les tours d'ivoire où certains ont pu craindre parfois qu'ils se réfugient. Le travail d'éducation des Ciné-Clubs se poursuit en liaison étroite avec la vie cinématographique de notre pays. Leur influence se manifeste plus clairement chaque jour.

Nous avons rappelé déjà (voir dernier numéro des CAHIERS DU CINÉMA) les premières mondiales de *L'Amour d'une Femme* et du *Blé en Herbe* organisées et patronnées par des clubs. Ce n'est là qu'un des aspects de l'intervention des Ciné-Clubs dans l'exploitation. Nous donnerons aujourd'hui d'autres exemples, nous réservant de revenir prochainement sur le rôle des clubs dans d'autres domaines : contacts avec les réalisateurs, éditeurs cinématographiques, etc...

De plus en plus souvent l'exploitant a recours au Ciné-Club pour le lancement de films réputés difficiles. On ne saurait trop insister sur l'extrême importance de ce phénomène. Il signifie la reconnaissance par tous, y compris par ceux que l'on a parfois tenté de dresser contre lui, du rôle éducatif du Ciné-Club auprès du public. Il signifie, à plus ou moins brève échéance, une notable amélioration, dont tout le monde profitera, des rapports entre directeurs de salles et dirigeants de Ciné-Clubs. Il signifie, enfin, la possibilité pour les Ciné-Clubs d'aider au succès d'œuvres difficiles dont la carrière commerciale était jusqu'à ce jour irrémédiablement compromise dès le départ. Voici quelques échantillons des immenses possibilités d'action dans ce domaine.

PREVIEWS. — Le remarquable film de Luciano Emmer, *Les Filles de la Place d'Espagne*, traîne depuis dix-huit mois sur le marché français sans trouver acquéreur. Le représentant du film propose à des distributeurs français de consulter l'opinion du public. L'expérience a lieu à l'occasion d'une séance du Ciné-Club Charlie Chaplin (Paris). Les transactions sont en cours pour la vente du film.

PREMIERES MONDIALES. — (Voir les exemples rapportés et commentés dans la livraison de février des CAHIERS DU CINÉMA.)

LANCEMENTS EN PROVINCE. — C'est ici que le rôle du club se manifeste le plus fréquemment et le plus utilement. Citons notamment : lancement des *Orgueilleux* par les Ciné-Clubs de Biarritz et du Péage Roussillon, lancement de *Julietta* par le Ciné-Club du Havre, lancement du *Rideau Cramoisi* par le Ciné-Club de Villeneuve-sur-Lot, lancement de *O Cangaceiro* par le Ciné-Club de Carcassonne, lancement du *Blé en Herbe* par le Ciné-Club de Reims (gala au profit des étudiants), lancement de *Mes Belles Années* (*Tom Brown's School Days*) par le Ciné-Club de Perpignan, etc... Dans ce dernier cas, la séance spéciale a permis à une centaine d'adhérents du Ciné-Club de bénéficier d'un déclassement dans le prix des places. Elle a permis au Club de faire huit adhésions. Elle a permis une excellente discussion sur les divers modes d'enseignement. Elle a permis à l'exploitant d'enregistrer 150 entrées, alors qu'il avait eu trois spectateurs la veille pour le même film.

Quelles formes peut prendre cette aide à l'exploitation commerciale des films ? Laissons la parole au Ciné-Club de Biarritz, qui nous explique le principe de ses « tables rondes » :

« Le principe est simple, c'est, je crois, celui du Club du Faubourg, à Paris. Après la projection d'un film, plusieurs personnes compétentes (en principe) en discutent sur scène, assises autour d'une table ronde. Lorsque la discussion est amorcée, les spectateurs de la salle y participent. Pour mener la discussion nous essayons de trouver des « spécialistes » : un magistrat de l'enfance délinquante pour *Los Olvidados*, un aveugle pour *La Nuit est mon Royaume*, un médecin pour *Les Orgueilleux*. C'est ainsi que, pour *La Loi du Silence*, un prêtre, un magistrat, un médecin ont commencé par nous parler de « leurs secrets professionnels », puis on est passé au cas exposé par le film. Ce principe n'a rien de systématique, et nous n'avons pas été jusqu'à chercher un professeur de phonétique pour *Pygmalion*.

« Aux spécialistes, nous ajoutons au moins un « cinéphile », qui essaie d'amener la discussion sur les questions cinéma. Je dis « essayer », car le public parle moins facilement des problèmes cinématographiques que des questions morales, sociales, littéraires, posées par un film. Il est exact que nos relations avec les directeurs de salles qui étaient bonnes, sans plus, sont bien meilleures depuis que nous organisons ces tables rondes. Des communiqués à la presse annoncent ces discussions ainsi que, parfois, les affiches des cinémas. Pour *Christ Interdit*, film présenté « à la sauvette » pour trois jours dans une petite salle, nous avons rempli la salle pour la discussion, au grand étonnement des contrôleurs et des ouvreuses.

« Nous croyons donc aider au lancement de ces films, et nous sommes très difficiles dans leur choix. Nous nous basons sur les critiques de Paris — mais il faut aussi que le film puisse « rendre » à la discussion. (*Avec nos moyens locaux*, un film comme *Le Fleuve* est indiscutable, à tous les sens du mot...). Il arrive quelques fois que le directeur nous signale lui-même un film qu'il va projeter. Il arrive (rarement) que nous refusions (par exemple, pour un film dont le seul « intérêt » était un gros plan d'accouchement, le film étant mal fait).

« Malheureusement, le directeur ne sait pas quelques fois, trois jours avant, ce qu'il va passer, et il est impossible de mettre une discussion sur pied en 48 heures.

« En effet, une discussion ratée nous ferait perdre le bénéfice des précédentes. C'est pourquoi, en moyenne, nous faisons une discussion par mois (pendant la saison d'hiver). »

Ces divers exemples d'intervention directe des Ciné-Clubs dans la carrière commerciale des films sont révélateurs d'un phénomène qui peut avoir une importance considérable dans la vie du cinéma français. En se manifestant partout comme une organisation permanente et désintéressée d'aide à l'exploitation du cinéma de qualité, le Ciné-Club prépare, dans les plus petites villes où son influence se fait sentir, le succès d'œuvres évoluées, non-conventionnelles, artistiques au sens le plus noble du terme. Jouant son rôle d'éveilleur du sens critique jusqu'au sein du grand public, aidant les responsables du commerce du cinéma à prendre conscience de l'aptitude de ce public à apprécier les films d'avant-garde, le Ciné-Club fraie la voie aux chefs-d'œuvre de demain.

P. BILLARD

★

LA CULTURE SERA-T-ELLE CENSUREE ?

Les récentes interdictions par la police de plusieurs séances privées de ciné-clubs et la saisie des films qui devaient y être projetés viennent de montrer d'une manière fort convaincante que la Censure entendait maintenant s'intéresser aussi aux problèmes de la « diffusion de la culture par le film ».

C'est ainsi qu'*Alexandre Newsky*, *Charlot à la Plage*, *Give us this day* et le dessin animé *Télégramme*, tous d'une renommée incontestable, furent sans le moindre égard « envoyés au dépôt ».

Les inspecteurs de police, qui « appréhendèrent » les œuvres de S. M. Eisenstein, Charlie Chaplin, Edward Dmytryk et Joseph Kabrt, donnèrent comme raison que ces films n'étaient pas accompagnés du carton attestant qu'ils avaient reçu un « visa de censure » (1).

Depuis bientôt 34 ans que les ciné-clubs existent en France, il a toujours été admis (sauf durant l'occupation allemande) qu'ils avaient la possibilité de présenter à leurs adhérents, en séances privées, des films ne possédant aucune autorisation gouvernementale.

D'autre part, le Ministère de l'Education Nationale et le Centre National de la Cinématographie qui, en appliquant le statut du cinéma non commercial, habilitent les ciné-clubs et contrôlent en fait leurs activités, ont toujours laissé à ceux-ci la plus grande latitude dans le choix des films présentés, étant entendu que leur utilisation correspondait aux buts culturels recherchés.

Ces mesures policières, qui sont la négation même de toute « diffusion de la culture par le film » et, par conséquent, contraires aux efforts déployés par les Ministères de tutelle des ciné-clubs, s'appuient en droit sur une circulaire n° 50 du Ministère de l'Intérieur adressée aux Préfets les informant de l'appréciation donnée par le Conseil d'Etat le 25 janvier 1953, sur la légalité de l'arrêté interministériel du 6 décembre 1948.

Cet arrêt qui associe « les films publicitaires et les films destinés à des représentations non-commerciales » subordonne les uns et les autres « à l'obtention *d'un visa* délivré par le Président du Conseil » et précise notamment à son article 3 qu' « échappent, toutefois, aux dispositions du présent arrêté les films projetés dans des réunions privées au domicile des particuliers ».

Ainsi même les projections des films d'amateurs, si elles ne sont pas faites aux domiciles des particuliers, tombent sous le coup de ce texte et par conséquent *les films d'amateurs devront être présentés, eux aussi, à la Commission de Contrôle pour l'obtention (ou non) d'un visa de censure !*

L'arrêté du 6 décembre 1948, bien que l'on dise qu'il soit inapplicable, *existe* et, alors, son application pourra dépendre d'un fonctionnaire trop enclin à vouloir faire respecter la loi ou encore pourra faire l'objet d'une application stricte et générale si un jour le Ministère de l'Intérieur le juge bon.

C'est pourquoi la Fédération Française des Ciné-Clubs, la Ligue Française de l'Enseignement et la Fédération Loisirs et Culture Cinématographique (2), conscientes du danger, ont entrepris une action commune pour que la rédaction de l'article 3 de l'arrêté du 6 décembre 1948 soit ainsi complété :

« Echappent, toutefois, aux dispositions du présent arrêté les films projetés dans des réunions privées au domicile des particuliers et dans le cadre des séances organisées par les associations régies par le décret du 21 septembre et adhérentes à une Fédération nationale ou régionale habilitée par arrêté ministériel. »

Si de nouvelles atteintes venaient à être portées à la liberté de la diffusion de la culture par le film elles ne pourraient que remettre en cause les principes mêmes de la culture et constitueraient alors une menace évidente pour toutes les autres formes d'activités éducatives dont notre pays a été très souvent l'initiateur.

PIERRE ZWILLER

---

(1) Sauf le film de Chaplin (1915) qui ne possède aucun visa, les trois autres étaient en situation parfaitement régulière puisque la censure avait autorisé leur exploitation commerciale. Ils furent néanmoins saisis, les duplicata de visas n'accompagnaient pas les copies. Ceci n'est qu'un aspect secondaire du problème.

(2) Ces trois Fédérations nationales de Ciné-Clubs sont habilitées par arrêtés interministériels et ont, de ce fait, reçu mission de « diffuser la culture par le film ».

LES FILMS

Delia Scala et Jean Gabin dans *Touchez pas au Grisbi* de Jacques Becker.

LES TRUANDS SONT FATIGUÉS

TOUCHEZ PAS AU GRISBI, film français de JACQUES BECKER. *Scénario :* Jacques Becker, Maurice Griffe, Albert Simonin, d'après le roman de Albert Simonin. *Dialogues :* Albert Simonin. *Images :* Pierre Montazel. *Musique :* Jean Wiener. *Montage :* Marguerite Renoir. *Interprétation :* Jean Gabin, René Dary, Jeanne Moreau, Dora Doll, Gaby Basset, Denise Clair, Michel Jourdan, Jean Riveyre, Paul Frankeur, Paul Œttly, Daniel Cauchy, Delia Scala, Marilyn Bufferd, Lino Borrini, Angelo Dessy. *Production :* Del Duca Films-Paris-Antares Film-Rome, 1953-1954. *Distribution :* Films Corona.

Il ne circule sur Jacques Becker aucune théorie, aucune analyse savante, aucune thèse. Son œuvre autant que sa personne découragent l'exégète, et c'est tant mieux.

Becker, en effet, n'entend mystifier ni démystifier personne ; ses films ne sont *ni* des *constats, ni* des réquisitoires ; notre auteur travaille donc en marge des modes, et même le situerons-nous aux antipodes de *toutes* les tendances du cinéma français.

Tous les films de Jacques Becker sont des films de Jacques Becker ; ce n'est qu'un point, mais d'importance ; en effet, il s'en faudrait de bien peu que la récente *Thérèse Raquin* fut de Feyder, *Les Orgueilleux* de Pagliero, *Les Amants de Brasmort* d'Yves Allégret et *Mam'zelle Nitouche* de Duvivier. On n'imagine point, en revanche, *Edouard et Caroline, Casque d'Or, Le Grisbi* signés d'Autant-Lara, de Grémillon ou de Delannoy.

Si l'on admet communément qu'il est préférable d'être l'auteur des films que l'on met en scène, les raisons que l'on en donne sont banales et l'on n'en continue pas moins à vouer aux équipes et aux tandems une admiration — à mon sens — gaspillée. Que Renoir, Bresson, Cocteau, Becker participent à l'élaboration du script et signent les dialogues, ne leur confère pas seulement une plus grande aisance sur le plateau, mais plus radicalement leur fait évincer des scènes et des répliques, qui sont typiquement des scènes et des répliques de scénaristes, au profit de scènes et de répliques qu'un scénariste ne saurait concevoir. Chère à Claude Mauriac, la spécificité n'est pas autre chose. Et veut-on des exemples ? Cette scène d'*Edouard et Caroline* où Elina Labourdette joue à faire « les yeux de biche », il fallait pour l'admettre comme *tournable,* d'abord en avoir été le témoin dans la vie, ensuite l'avoir *pensée* « en metteur en scène ». Je ne sais si l'on doit cette scène à Annette Wademant ou à Jacques Becker, mais ce dont je suis sûr, c'est que tout autre metteur en scène l'eût enlevée du découpage ; elle ne fait pas faire à l'action un pas en avant, elle est surtout là, semble-t-il, pour donner une touche, non pas de réalisme, mais de réalité, elle est là encore pour l'amour de la difficulté.

Cette recherche d'une justesse de ton toujours plus grande se marque surtout dans les dialogues ; dans *Casque d'Or,* Raymond (Bussières) entre dans l'atelier de menuiserie de Manda (Reggiani) en lui disant : « *Alors, boulot boulot, menuise menuise ?* » Non seulement cette réplique ne saurait être une réplique de scénariste, mais encore est-elle de celles que l'on n'invente que sur le plateau ; il n'empêche qu'il y a dans ce « boulot boulot, menuise menuise » une *intelligence* (dans le sens complice : intelligence avec l'ami) qui me laisse à chaque vision confondu.

Ce n'est pas tant le choix du sujet qui caractérise Becker que le choix du traitement de ce sujet, que le choix des scènes qui l'illustreront. Alors que du dialogue il ne conservera que l'essentiel, ou l'essentiel du superflu (parfois même des onomatopées), il choisira volontiers d'escamoter ce que tout autre que lui traiterait le plus soigneusement, pour s'attarder plus longuement sur des personnages prenant leur petit déjeuner, beurrant des biscottes, se brossant les dents, etc... Une convention veut que les amants à l'écran ne s'étreignent qu'en fondu enchaîné. Si l'on montre dans un film français un couple se déshabiller, circuler dans la chambre en chemise de nuit, ce sera pour moquer. On pourrait penser que ces règles tacites sont dictées par un souci d'élégance. Que fait Becker dans un cas semblable ? Le goût que j'ai dit déjà de la difficulté, lui fera traiter la scène contrairement aux règles. Il nous montre dans *Casque d'Or* Reggiani et Simone Signoret en chemise de nuit, dans le *Grisbi* Gabin en pyjama.

Ce genre de travail est un perpétuel défi à la vulgarité, défi dont Becker sort toujours vainqueur, car ses films sont les plus élégants et ses personnages les plus dignes que je connaisse.

Ce qui survient aux personnages de Becker compte moins que la manière dont cela leur survient. L'intrigue, qui n'est plus qu'un prétexte, tend à s'amincir de film en film : *Edouard et Caroline* n'est que l'histoire d'une soirée avec comme accessoires un téléphone et un gilet. *Touchez pas au Grisbi* ne raconte que le transfert forcé de quatre-vingt-seize kilos d'or ; « *Ce qui m'intéresse, ce sont d'abord les personnages* », nous dit Becker ; aussi bien le véritable sujet du *Grisbi* est-il le vieillissement et l'amitié. Ce thème transparaissait dans le livre de Simonin, mais peu de scénaristes l'eussent su déceler et amener au premier plan, rejetant au second l'action violente et le pittoresque. Simonin a quarante-neuf ans, Becker quarante-huit, *Le Grisbi* est un film sur la cinquantaine. A la fin du film, Max — comme Becker — chausse des lunettes « pour lire ». Vieillissement et amitié, disions-nous ; lorsqu'Angelo enlève Riton pour ne le rendre à Max qu'en échange des cinquante millions, il spécule sur l'amitié légendaire de Max pour Riton, mais aussi, sans le savoir, sur le vieillissement de Max, car il est permis d'imaginer que, dix ans plus tôt, Max se fût démené de telle sorte qu'il aurait récu-

péré et le grisbi et son ami, tout en réglant son compte à Angelo ; Simonin et Becker n'ont conservé du livre que ce qui en eût fait un ouvrage pour la N.R.F.

La beauté des personnages du *Grisbi,* plus encore que de ceux de *Casque d'Or,* vient de leur mutisme, de l'économie de leurs gestes ; ils ne parlent ou n'agissent que pour dire et faire l'essentiel; comme Monsieur Teste, Becker tue en eux la marrionnette. De ces tueurs, il ne reste plus que des matous face à face. *Le Grisbi* est à mes yeux une sorte de règlement de comptes entre gros chats — mais chats de luxe — fatigués et, si j'ose dire, minés.

★

Il arrive un temps où chaque créateur authentique fait un tel bond en avant que son public perd pied. *La Règle du Jeu* était pour Renoir le signe de la maturité, le film si neuf qu'il emprunte le déroutant aspect d'un échec ; un de ces échecs au lendemain desquels l'on peut compter ses amis sur les doigts de la main.

Aujourd'hui, si *La Règle du Jeu* est comprise, *Le Carrosse d'Or* ne l'est pas. J'aime ces sortes de calculs compliqués où la critique certes n'a rien à gagner, mais calculs cependant révélateurs pour qui veut bien les considérer avec quelque amitié : Becker tourne *Casque d'Or* à l'âge précis où Renoir faisait *La Règle du Jeu.* Avec *Casque d'Or,* Becker a « semé » les moins clairvoyants de ses admirateurs (je suis tenté d'écrire : s'en est débarrassé) ; il s'élance aujourd'hui dans une direction toute neuve, et le *Grisbi* marche sur les empreintes de *Swamp Water.*

Le plus clair de l'admiration que je porte au *Grisbi* naît de la certitude où je suis que, tel qu'il est, ce film était intournable il y a quatre ans ; il fallait avant avoir fait *Casque d'Or.* Je ne dis pas que le *Grisbi* soit meilleur que *Casque d'Or,* mais encore plus difficile. Il est bien de faire en 1954 des films impensables en 1950 ; et c'est déjà un premier avantage du *Grisbi* sur *Thérèse Raquin, Le Blé en Herbe, L'Amour d'une Femme,* ces trois films d'une lointaine avant-guerre.

★

Pour nous qui avons vingt ans ou guère plus, l'exemple de Becker est un enseignement et tout à la fois un encouragement ; nous n'avons connu Renoir que génial ; nous avons découvert le cinéma lorsque Becker y débutait ; nous avons assisté à ses tâtonnements,

Dora Doll, Jean Gabin et Jean Riveyre dans *Touchez pas au Grisbi* de Jacques Becker.

ses essais : nous avons vu une œuvre *se faire*. Et la réussite de Jacques Becker est celle d'un jeune qui ne concevait pas d'autre voie que celle choisie par lui, et dont l'amour qu'il portait au cinéma a été payé de retour.

FRANÇOIS TRUFFAUT

LA PETITE FLUTE

FROM HERE TO ETERNITY (TANT QU'IL Y AURA DES HOMMES), film américain de FRED ZINNEMANN. *Scénario* et *dialogues* : Daniel Taradash, d'après le roman de James Jones. *Images* : Burnett Guffey. *Musique* : George Duning. *Interprétation* : Burt Lancaster, Montgomery Clift, Deborah Kerr, Frank Sinatra, Donna Reed, Philip Ober.

L'action de ce film qui nous parvient plus chargé de titres et d'honneurs que le vétéran le plus décoré, qui brandit au-dessus de nos têtes une renommée déjà imposante comme pour prévenir de notre part d'éventuels errements, se situe dans une garnison des Hawaï, à quelques milles de Pearl-Harbour, pendant les semaines qui précédèrent immédiatement le coup de force japonais de 1941. Tous les films de guerre déjà produits ont été, — à une ou deux exceptions près —, des films d'aventures guerrières, et non des œuvres sur l'armée, comme prétend être celui-ci, qui évoque le milieu de « l'active » dans les derniers moments du temps de paix. Entre parenthèses, à comparer *From Here to Eternity* et *The Best Years of our Lives* qui jalonnent le début et la fin du bouleversement mondial, on s'étonne de moins en moins que ce soient les réservistes, donc les civils, qui aient gagné la guerre.

La première hardiesse tient donc *a priori* au sujet. C'est probablement ce qui a séduit la critique américaine et explique, d'emblée, un emballement dont les échos péremptoires précédèrent l'arrivée du film à Paris et à Cannes. Il faut cependant, avant de pousser plus loin, se défier de toute généralisation hâtive, en particulier quant à l'hypothèse du « constat », du « témoignage », dont on ne manquera sûrement pas de faire des gorges chaudes de ce côté-ci de l'Atlantique. Dans ce sens, l'armée ne saurait être saisie que comme un fait collectif justiciable de cette science zavattinienne (du moins conçue et rêvée par lui) de l'exploitation méthodique et aussi exhaustive que possible d'un phénomène social. C'est ainsi d'ailleurs que le véritable film sur l'armée faillit voir le jour en Italie : mais l'*Armata s'agapo*, de Renzo Renzi, risquera de rester longtemps intournable ; en attendant, ce mort-né envoya naguère, on le sait, son futur auteur en forteresse.

L'on ne saurait s'attarder sur cet aspect à tout prendre particulier de la question, et pourtant Zinnemann, une fois de plus, ne semble pas étranger à la préoccupation d'aborder un « grand problème de son temps », ou plutôt de mêler à sa pâte romanesque une espèce de levain historico-social. A ce propos, — et puisqu'au cinéma tout ce qui n'est pas pure fiction est audace, les brimades qui, en fait, sont très astucieusement incorporées à l'affabulation et habilement destinées à attirer l'attention, me semblent procéder d'une hardiesse moins réelle, si plus spectaculaire, que le climat insidieux qui baigne l'ensemble : celui de la décomposition de l'armée et de l'agonie d'une époque. Le cas du capitaine Holmès est à ce titre exemplaire : en dépit de l'inévitable action corrective de la justice (le Conseil de guerre final), et du fait que le déshonneur d'un seul ne saurait entacher tout le groupe, on ne peut ignorer que l'unique officier visible sur l'écran jusqu'au dénouement est un capitaine indigne, ivrogne, débauché et surtout *absent*. Le désastre de Pearl-Harbour, tragique et idéal *deus ex machina*, ne jette-t-il pas *a posteriori* un jour plus sinistre sur l'absentéisme des officiers dans leurs unités que sur quelques brimades éternelles, aussi révoltantes soient-elles ?

Ceci dit, l'intégration romanesque très marquée de ces éléments généraux dans la trame des destins particuliers, la conception manichéiste des personnages, l'extériorité même des « héros » par rapport au fond collectif (dont ils ne symbolisent ni l'essence, ni la conscience, comme dans les épopées russes) recadrent inéluctablement l'œuvre dans le traditionnel climat « d'aventures » et « d'action » qui est celui de la quasi-totalité du cinéma américain à base de romanesque individuel. Car malgré un parti-pris d'émancipation un peu ostentatoire, les films de cette espèce n'échappent pas à cette attraction cen-

Deborah Kerr et Burt Lancaster dans *From Here to Eternity* de Fred Zinnemann.

tripète irrésistible que la « tradition » hollywoodienne exerce sur l'ensemble de la production dans le domaine esthétique et qui ramène au creuset de la normalisation les sujets et les thèmes les plus éloignés ou les moins dociles. Mais dans le flot le plus courant de cette production — toutes questions de fond mises à part — le nerf de la réalisation, l'efficacité, la concision du style, l'économie des moyens et de l'expression, — autant de signes d'une intelligence de la chose cinématographique et d'une conscience professionnelle qu'on ne peut que saluer —, constituent les éléments d'un équilibre au sein duquel on trouve un confort parfois un peu monotone, mais non sans garanties, ni agréments : solidité, rigueur, soin, aisance, toutes qualités génératrices d'une manière de classicisme de la forme. Par contre, dans les entreprises plus ambitieuses, cette harmonie semble se désagréger et le mécanisme se dérégler au profit d'une sorte de frénésie de la dramatisation et de gigantisme de l'expression... Ces « films de prestige », eux aussi, se ressemblent tous ; la parenté du style remonte jusqu'à l'inspiration. Le souffle, hélas, ne se fabrique pas à la chaîne, et ces bêtes à concours cinématographiques promises aux moissons d'oscars et à l'admiration des foules perdent une part notable de leur originalité pour avoir été conçus selon des recettes standard. C'est un peu le cas de *From Here to Eternity* qui donne en outre trop souvent l'impression que Zinnemann a eu conscience de tourner là le « film de l'année ». (Cette dénomination ne semble-t-elle pas porter en elle-même l'indice de la caducité d'un genre qui gaspille ses gloires impatientes dans un ciel provisoire ?)

On me trouvera sans indulgence : ce film n'en a pas besoin ; c'est pourquoi j'insiste moins sur ses qualités suffisamment mises en valeur par ailleurs, que sur les faiblesses qui, hypothéquant ce genre d'œuvres, empêchent celle-ci en particulier d'accéder à la réussite authentique. En fait, il y a un peu trop de tout dans *From Here to Eternity* pour que la quête d'une substance homogène et concrète mène à autre chose qu'à une espèce de déception gavée, ébaubie par un tourbillonnement d'images violentes, de coups de théâtres et de grands mots inutiles (ces derniers en quantité discrète certes, mais non négligeable). Le délire romantique sur la condition humaine qui bouillonne constamment sous les images et les répliques communique fatalement au spectateur un vertige artificiel qui ne le lâche pas tant que dure la ronde des paroxysmes. Le nombre et l'intensité des conflits conditionnent le relief de l'œuvre : conflits multiples de deux individualités puissantes, sinon intactes, avec un univers hostile, doublés

de crises intérieures. Car l'amour et l'indignation en face de l'injustice et de l'oppression chez le soldat Prewitt, l'amour, une droiture assez dissimulée mais solide et ce qui peut rester d'ambition chez le sergent Warden se révèlent impuissants à arracher l'un et l'autre à l'emprise de la condition militaire. Et c'est là une idée assez féconde en même temps qu'une astuce qui explique l'ambivalence du succès du film en lui permettant de se concilier aussi bien les « esprits libres » (par ses hardiesses) que les représentants apparemment tout désignés de l'opposition : l'armée et ses partisans. En Prewitt et Warden, le sens de l'armée est exalté, c'est indéniable. Aux questions essentielles, Prewitt répond : « Because I am a soldier. » Éternel problème des *virus*. De là tout le côté : « Ta vraie maîtresse, c'est l'armée », qui évoque le cas des *mordus* de toutes catégories; il s'agit ici de l'armée, ailleurs c'est la science ou l'aéropostale (Cf. le Cinéma français). La « maîtresse » est interchangeable, seule subsiste la dévotion suprême à un idéal *choisi* dans les meilleurs cas (vocation), *subi* dans les autres (possession morbide). Cela ne va pas sans une certaine lucidité de la part de nos deux protagonistes qui ont conscience de leur servitude et de leur incapacité à réagir vraiment contre elle ; l'on prend d'ailleurs bien soin de nous signifier cette sorte de fatalité intérieure des hommes sans attaches et sans dimensions sociales qui n'ont que la virilité d'être soldats.

Le front multiple de l'aventure, l'enchevêtrement des trames empêtre la composition de l'œuvre qui, à n'être pas assez rigoureuse dans son rythme et ses articulations, fait songer (à la limite bien sûr) à quelque gigantesque bande-annonce. Le découpage juxtapose plus souvent qu'il ne construit. En fait, tous les autres éléments s'estompent derrière les personnages grâce à l'interprétation d'excellents comédiens. De la part des auteurs, le choix de ceux-ci est déjà un gage de talent. C'est par leur intermédiaire que, furtivement, dans cette rude tempête, s'élève la petite flûte de la modulation psychologique, et se transcrit la ligne mélodique du mouvement intérieur et de la plasticité des tempéraments. Burt Lancaster, Montgomery Clift (et sur un mode plus léger, voire burlesque, mais assez touchant, Frank Sinatra) parviennent à nous rendre sensibles cette complicité dans le sens profond de la justice, cette amitié virile et économe entretenue de regards fugaces, thèmes discrets mais attachants de la responsabilité desquels il faut, à l'origine, créditer Zinnemann chez qui, on le sait, ce côté répond à une préoccupation profonde.

JEAN-JOSÉ RICHER

UNE PRINCESSE SACRÉE

ROMAN HOLLIDAY (VACANCES ROMAINES), film américain de WILLIAM WYLER. *Scénario :* Ian MacLellan Hunter et John Dighton, d'après une histoire de Ian MacLellan Hunter. *Images :* Planer et Alekan. *Musique :* Georges Auric. *Interprétation :* Audrey Hepburn, Gregory Peck, Eddie Albert. *Production :* Paramount, 1953.

L'histoire de la bergère qui épouse le fils du roi ou du berger qui épouse la princesse est un vieux mythe que l'écran ne s'est pas privé d'exploiter en long, en large et en travers. A Hollywood, le plus souvent le roi devient un milliardaire et la bergère une serveuse de bar, mais qu'une « romance » quelconque éclate du côté des têtes couronnées authentiques et les scénaristes se disent qu'ils auraient bien tort de se priver des alibis gratuits de l'actualité. Ainsi l'abdication d'Edouard VIII inspira quelques films, dont *Food for Scandal* avec Fernand Gravey et la très regrettée Carole Lombard. Mais que le monarque du mythe fût celui du cornbeef, de la Moldavie ou de l'actualité, l'essence du système était l'irréalisme, c'est-à-dire que demeurait la convention que les rois épousent des bergères et les bergers des princesses.

L'originalité et l'habileté de *Roman Holiday*, c'est de rejeter ce postulat et de le remplacer par celui-ci : la princesse Anne ne peut en aucune façon épouser le journaliste américain Joe Bradley. Une pareille pensée n'effleure jamais personne durant tout le déroulement du récit. On pourrait s'en étonner ; après tout, on voit de nos jours des princes et des princesses renoncer à leurs droits pour épouser

l'objet aimé et pareil incident inclus dans un scénario pourrait se réclamer de précédents réels, mais l'habileté ici justement consiste à être plus royaliste que le roi, à forcer la crédibilité en la princesse Anne définie non par l'accident possible, mais par la tradition intangible ; et l'habileté est double car, en faisant ainsi de la princesse un tabou absolu, le spectateur est invariablement attiré à lui chercher son modèle, non pas du côté de la Moldavie ou même du Luxembourg, mais du côté de la seule Angleterre parce que c'est là que réside encore la seule royauté, quel que soit son pouvoir, qui ne soit en aucune façon d'opérette, la seule qui dans l'opinion publique incarne encore une forme de majesté, de grandeur et de caractère sacré qui ne soit relative qu'à elle-même. Certes les auteurs du film se sont donnés des alibis contre cette confusion dont le principal est la visite que la princesse Anne, en tournée dans les capitales européennes, fait à Buckingham Palace ; puisqu'elle y est reçue par la Reine Elizabeth, la confusion n'est pas officiellement possible, elle ne peut être la Princesse Margaret; et pourtant cette confusion, qui est l'astuce n° 1 du scénario, s'impose. Le film débute par les « Actualités Paramount » et au fond demeure toujours « ces » actualités, aucun plan n'indiquant jamais que ces actualités sont terminées, et durant ces actualités nous voyons le passage de la princesse Anne à Paris, à Londres, puis à Rome. Chaque midinette sait que la Princesse Margaret a fait un séjour à Paris et en Italie et la visite à Buckingham Palace est une habile façon d'accoler les deux noms. Quels que soient les alibis, et ils sont indiscutables, rien n'y fera : la princesse Anne ne peut être que la princesse Margaret.

Cela posé, le film devenait facile à faire. Facile... entendons-nous : pour des scénaristes de l'intelligence et de la sensibilité de Ian MacLellan Hunter et John Dighton, pour un réalisateur de la taille de William Wyler, pour des interprètes du talent d'Audrey Hepburn et de Gregory Peck.

Tourné à Rome, le film a subi — volontairement bien sûr — l'influence des méthodes des « néo-réalistes » : pas un décor artificiel, pas une « transparence », pas un procédé de style qui nous ramène au mythe de la bergère. Puisque la princesse est « vraie », on eût tout gâché en ne la plongeant pas dans le « vrai ». Quand on me dit que ce film est l'équivalent d'une comédie de Capra, je n'y crois pas. Je n'ai pas la place de faire ici la démonstration, mais il est manifeste que chez Capra le récit, même quand il démarre du quotidien, s'élève progressivement vers la féerie, fut-elle tout à fait « moderne ». Ici c'est à peu près le contraire. On peut croire un instant à la féerie vers le milieu du film, mais rapidement le postulat réaliste de base ramène les héros à la raison. Même la façon d'exploiter les gags est différente. Toute la séquence du début (la tournée de la princesse) est du style « actualités », il y a déjà longtemps que nous « croyons » à la princesse quand survient le premier incident comique : celui du soulier sous la robe de la princesse. Chez Capra l'incident aurait eu une répercussion publique, les invités de la réception se fussent aperçus de l'incident ; ici, tout revient dans l'ordre de façon privée : ne sont témoins qu'une dame de compagnie et l'ambassadeur (j'allais dire : d'Angleterre) en Italie. A partir de ce moment j'ai compris que le film, malgré certaines apparences, ne serait pas une comédie américaine, mais simplement une charmante et nostalgique histoire que le strasbourgeois Wyler entendait raconter à sa façon.

Wyler, que *Jezabel, The Best Years of ouf Life* et *The Little Foxes* établirent comme un maître, nous déçut à partir du deuxième tiers de l'*Héritière*. Cette déception se confirma avec *Detective Story et Carrie* gâchés par des scénarios regrettables et peu faits pour lui. Avec *Roman Holiday* il rentre sur la scène de notre admiration avec une élégance discrète et sensible. En réalisant un film d'apparence facile il a démontré que dans le genre dit facile il restait toujours quelques trous à boucher mais qui ne l'étaient pas parce que la « minorité » du genre postulait en général un effort mineur. Lui, il a fait place nette. Sur ce terrain étroit il a travaillé comme sur *The Best Years* : en profondeur. Son sujet était le plus émouvant des sujets de l'amour : sa naissance et sa condamnation à l'instant même où il naît. Et cela est exprimé dans le film avec une grande délicatesse : jamais il ne sera question d'amour. Je ne me souviens pas d'avoir déjà vu un film d'amour où jamais personne ne dit à quelqu'un d'autre : « Je vous aime. » Cette réserve ne se dément que, de façon muette, dans la scène finale de la conférence de presse. Mais là Wyler peut insister

Sur cette photo de travail on reconnaît William Wyler dirigeant Audrey Hepburn dans *Roman Holliday*.

puisque la boucle est bouclée, le fossé de nouveau creusé et puisque c'est cette scène là qui est la vraie scène d'amour du film, plus que les quelques baisers furtifs échangés à la sauvette, puisque c'est là que sont données les « preuves d'amour » (le don des photos) et les promesses de fidélité... en quelque sorte métaphysique.

Face à Gregory Peck, excellent comme à l'accoutumée, il y a, porteuse d'un nom terrible pour le cinéma, mais digne de le porter, inoubliable en tous points, Audrey Hepburn. Je ne me donnerai pas le ridicule de la découvrir. *Gigi* très applaudie, acclamée à New York dans *Ondine* — et Giraudoux l'eut aimée — « Oscar » 1954 — et quand fut-il plus mérité ? — ornant les couvertures de LIFE, TIME et LOOK, Audrey Hepburn est peutêtre aujourd'hui, à vingt-quatre ans, la plus célèbre des jeunes premières. Tous les adjectifs dont il faut user avec précaution lui conviennent : exquise, ravissante, émouvante, espiègle comme le vent, secrète comme la nuit, petite lune, petit soleil, jeune fille, princesse...

JACQUES DONIOL-VALCROZE

HIROSHIMA

GENBAKU NO KO (LES ENFANTS D'HIROSHIMA), film japonais de KANETO SHINDO. *Images :* Takeo Itoh. *Musique :* Akira Ifukube. *Interprétation :* Nobuko Otowa, Miwa Saito, Osamu Takizawa, Taniye Kitabayasi. *Production :* Kinday Eliga Kyokai, 1952. *Distribution :* Hermès Film.

Injustement absent du palmarès du Festival de Cannes de 1953, *Les Enfants d'Hiroshima*, qui en étaient pourtant l'événement le plus marquant, connaissent néanmoins un grand succès d'estime à Paris, sans que l'on puisse préjuger de la carrière commerciale de ce film. Mais il s'agit bien de commerce !

1952. Une jeune institutrice, Takako, vit avec son oncle dans une île de la mer de Seto. Ce sont les vacances et Takako prend congé des enfants de sa classe. Enfin, elle pourra retourner à Hiroshima, sa ville natale. Elle n'y était plus venue depuis le bombardement. Elle se dirige vers l'endroit où se trouvait sa maison, mais n'y trouve que des

Nobuko Otowa et Osamu Takizawa dans *Les Enfants d'Hiroshima* de Kaneto Shindo.

ruines.

Ce qui s'est passé en cette affreuse matinée de 1945, les pierres blanches de la banque Osaka en témoignent encore... Quand elle traverse le pont Aloi, un vieillard l'interpelle. C'est un mendiant aveugle et elle a la douloureuse surprise de reconnaître en lui un ancien serviteur, Iwakichi, qui vit misérablement avec son petit-fils, Taro. Au cours de ses pérégrinations dans les ruines de la ville, Takako retrouve son ancienne collègue, Morikawa. Cette jeune femme, rendue stérile par les effets de la bombe, est devenue sage-femme : elle aidera ainsi les enfants des autres à naître. Takako apprend aussi que, des enfants qu'elle a connus autrefois au jardin d'enfants, trois seulement sont restés en vie. Takako part à la recherche des trois survivants. Le premier, Sampei, travaille comme cireur de chaussures. Le deuxième, une jeune fille, Toshiko, a été accueillie dans un couvent. Elle ne tardera pas à mourir, elle aussi, des suites du bombardement. Heita, le troisième des enfants encore en vie, est parfaitement sain, mais ses parents sont morts. Avant de quitter les ruines d'Hiroshima, Takako voudrait au moins emmener le petit Taro. Mais l'enfant ne veut pas quitter son grand-père. Iwakichi met le feu à sa hutte et meurt, afin que Taro se décide à partir. Takako emmène Taro vers une île plus heureuse.

Premier chant funèbre « civil » de la dernière guerre, construit comme un requiem, marquant d'une pierre noire le premier et sinistre rendez-vous de l'atome avec l'histoire, *Les Enfants d'Hiroshima* est pourtant d'une grande pudeur, d'une extrême retenue, d'une sobriété et d'un dépouillement tout à fait inhabituels. C'est l'équivalent cinématographique des « désastres de la guerre » de Goya et de Callot (je n'oublie pas le *Guernica* de Resnais, mais qui doit ses images d'abord à la peinture), une terrifiante descente dans le septième cercle de l'enfer, un bouleversant pélerinage au pays de l'homme mutilé, dégradé, réduit en poussière, de l'homme « soufflé » de la création, non par une colère de son ou de ses Dieux, mais par une inexpiable caprice de la créature elle-même dont rien ne pourra jamais racheter ce geste insensé, même pas la « victoire » dont on sait aujourd'hui ce qu'elle est devenue.

Les différentes associations familiales catholiques françaises ou autres cartels sociaux d'action morale feraient mieux, au lieu de chercher à faire interdire *Le Blé en Herbe* ou *Avant le Déluge*, qui ne feront de mal qu'aux enfants qu'ils n'ont pas su élever intelligemment, d'envoyer les dits enfants voir

cette effrayante croisière au « pays du sourire ». Puisqu'ils aiment les tabous, les terreurs sacrées, les interdits, qu'ils les aident — ces fruits de leurs entrailles si bien pensantes et si respectueuses des lois de seigneur — à prendre en horreur ces petits paquets explosifs qui leur tomberont sur la tête un jour s'ils continuent à ne vouloir ainsi que d'un univers partagé, par leur seul décret, entre les gendarmes et les voleurs, les coupables et les innocents...

Oui, premier grand film sur la guerre qui, par un biais ou un autre, ne tourne pas en fin de compte à la gloire des militaires, *Les Enfants d'Hiroshima,* confond dans une même crainte les combattants d'un bord ou de l'autre, cavaliers de l'Apocalypse à qui même le bon droit ne peut donner figure humaine. L'héroïsme est une chose, l'art militaire une autre. A choisir entre les courages et les sacrifices plus ou moins inutiles ne devrait-on pas préférer celui de l'alpiniste à celui du sergent-chef. Entre deux héros, celui dont la fonction première est de supprimer ses congénères est *a priori* suspect. Il ne s'agit pas d'antimilitarisme stupide, comme il y a un anticléricalisme stupide, mais simplement de considérer que l'horreur de l'uniforme est une hygiène élémentaire de l'esprit, quitte un jour à endosser cette uniforme s'il ne reste plus que cette dernière solution, celle du désespoir et du massacre légal. Aujourd'hui, il n'y a plus, dans les guerres, d'un côté les soldats, de l'autre les civils. Le soldat, mieux préparé, mieux armé, a presque plus de chance de s'en tirer. On n'a que trop chanté la gloire des armées et tapissé les plus augustes voûtes d'oriflammes noircis et ensanglantés. C'est ainsi du moins que j'entends le message des *Enfants d'Hiroshima,* c'est ainsi qu'avec beaucoup d'art, de talent et de science du cinéma, Kaneto Shindo a dressé sur l'écran le premier tombeau du civil inconnu.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

L'ENNEMI PUBLIC N° 1, film français d'HENRI VERNEUIL. — Qu'aurait fait Jules Dassin sur ce sujet dont il devait être originellement le réalisateur ? C'est la seule question intéressante que l'on puisse se poser au sujet de ce film. Le travail de Verneuil est correct, sans plus, et les passages tournés en Amérique ne sont pas, passée la première minute de surprise, bien convaincants. Une fois de plus on a laissé Fernandel libre de mener sa barque à sa guise et de faire ses numéros habituels. Pourquoi dès lors s'étonner que cet *Ennemi public* ressemble tellement à d'autres films de Fernandel? S'il y a des amateurs, tant mieux pour eux et les recettes. Mais qu'on y prenne garde : ils se lasseront bientôt au profit de vedettes moins consacrées et d'idées plus neuves. — F.L.

LE DEFROQUE, film français de LÉO JOANNON. — *A priori* ce film est sympathique parce que c'est un film « d'auteur ». Joannon en effet en a fait le scénario, les dialogues, la réalisation et en interprète un des principaux rôles. Le sujet, quoique l'on commence à être un peu las des « histoires de curé » qui sont en passe de devenir un des poncifs de l'écran, n'est pas indifférent : aventures et mésaventures d'un défroqué, mais d'un défroqué non dégradé qui vit sa révolte contre l'Eglise dans l'austérité et la chasteté. Au début le film retient, malgré l'abondance de scènes conventionnelles et inutiles, il y a même un moment où le ton des dialogues entre prêtres — et je pense spécialement à la rencontre Fresnay-Joannon à la Sorbonne — rend un son assez neuf. Et puis tout se gâte. Là où il aurait fallu le dépouillement, la rigueur, l'ascèse esthétique de Bresson dans *Le Journal d'un Curé de Campagne,* Joannon a opté pour le style Grand Guignol. La scène de la boîte de nuit est insensée et devrait choquer les croyants... mais comme les jésuites sont dans le coup, ils applaudissent. Toute la séquence finale est d'un expressionnisme désuet et gênant : pas moyen d'être ému au milieu de ce tintamare et de ce délire... et pourtant quel sujet

Orson Welles, Charles Vanel et Bernard Dhéran dans *Si Versailles m'était conté* de Sacha Guitry.

que cet affrontement entre l'homme et son Dieu, quel drame que cette « récupération » d'une âme à n'importe quel prix, y compris celui du sang. Fresnay écrase le tout de sa présence de « grand » acteur professionnel. Bref on sort de là avec une impression mauvaise et un peu écœuré. — J. D.-V.

SI VERSAILLES M'ETAIT CONTE, film français de SACHA GUITRY. — Assoiffée d'égalité la populace l'est aussi de cérémonial et le couronnement, dans un pays voisin, d'une boniche endimanchée fit vendre chez nous plusieurs milliers de récepteurs. Un frisson d'aise parcourut les six mille spectateurs du Gaumont-Palace, tous les soirs pendant quelques semaines de 1948, lorsque Charles II, s'adressant à Linda Darnell, lui disait : « Ambre, vous ne m'aimez et ne m'aimâtes jamais. » La Fête des Rois conserve aussi un prestige certain, qui précède de quinze jours l'assassinat de Louis XVI.

Voilà pourquoi *Si Versailles m'était conté* plaît, en dépit des critiques. Ce qui fit durant plusieurs siècles la grandeur de la France n'y a de place qu'accessoire : le sentiment chrétien et le sens de l'honneur, le respect du clergé et de la noblesse, clés de voûte d'une société justement hiérarchisée. Louis XVI et Sacha Guitry : leur a-t-on assez reproché Versailles! Plutôt que de bâtir on eut désiré qu'il plantât, comme le bonhomme de la fable ; et plantât quoi, mon Dieu ? Sans doute — devançant d'un siècle la Constituante (marraine de nos actuels parlementaires) — les maigres arbrisseaux de la Liberté !

Quant à Sacha Guitry, on le boude, lui préférant René Clair. Incapable de supporter une seconde vision des *Belles de Nuit* je puis voir et revoir à loisir *Faisons un Rêve, Les Perles de la Couronne, Le Roman d'un Tricheur. La Poison* eut fait un Delluc moins déshonorant que tels *Facheux modernes* si terriblement casse-pieds.

« *J'écris à la lueur de deux vérités éternelles : la Religion et la Monarchie* » ; cette phrase de Balzac n'eut-elle point fait un bel exergue au film que Sacha Guitry aurait peut-être réussi si ce film, comme le château, avait été offert à la France par un grand homme. Cette dorure au chiqué, ce dénuement, cette banalité, ce sont la banalité, le dénuement et le chiqué républicains. Un régime dont le mot d'ordre est : *L'Etat c'est toi* n'entend rien au Roi Soleil et ne saurait l'honorer. Une époque où l'Eglise refusait d'inhumer Adrienne Lecouvreur était plus exaltante pour les artistes que la nôtre où les comiques troupiers sont reçus au Vatican. Ainsi donc, l'échec était-il inscrit dans les données mêmes du problème. — R.L.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma et du télé-cinéma
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

•

•

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1170. — Dépôt légal : 2e trimestre 1954.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRA